
aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد
الجديد
السنة السادسة
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
فبراير/شباط 2021 العدد 73
دنيس جونسون ديفز
شيخ مترجمي
الأدب العربي إلى الإنجليزية
أبطال الروايات
من أين يأتي الكُتّاب العرب بشخصيات رواياتهم؟
ISSN 2057-6005

الجديد
aljadeedmagazine.com

مـؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

لوحة الغلاف للفنان أسعد فرزات



فؤاد حمدي

هذا العدد

يحتوي هذا العدد، وهو الثاني الممتاز في هذا العام، على ثلاثة ملفات الأول حول "الشخصية الروائية" في الأدب العربي. والثاني حول شيخ مترجمي الأدب العربي إلى الإنجليزية، والثالث حول الشاعر الأميركي لورنس فرلنغيتي. إلى جانب مقالات وآراء أدبية وقصائد وعروض كتب ورسائل ثقافية.

في الملف الأول، مقالات وشهادات الروائيين تضع الشخصية الروائية في دائرة القراءة، بغية البحث عن أسئلة جوهرية، لاسيما السؤال عما إذا كانت التحولات في بنية المجتمع العربي قد تركت تأثيراً جليّاً على الأدب بحيث أمكن للكتّاب خلق شخصيات روائية جديدة تعكس أثر هذه التحولات على الرواية؟ ولتحقيق هذا الغرض توجهت "الجديد" بعدد من الأسئلة حاولت الإحاطة بموضوع الملف. أما النصوص المنشورة هنا فهي تشكل الدفعة الأولى من الاستجابات التي وصلت إلى "الجديد"، وسيبقى الملف مفتوحا في الأعداد القادمة للإحاطة بأكبر عدد من الإجابات من روائيات وروائيين ينتمون إلى جغرافيات الثقافة العربية في المهاجر والمنافي والأوطان.

الملف الثاني يحتفي بدينيس جونسون ديفيز بوصفه رائد ترجمة الأدب العربي إلى الإنجليزية، وقد نشط منذ أواسط الأربعينات، من خلال الجغرافيا المصرية لينقل إلى لغة شكسبير ترجمات لنصوص رواد الأدب المصري في القصة والرواية بدءاً من جيل محمود تيمور إلى جيل يوسف إدريس مروراً بجيل نجيب محفوظ.

ينقسم الملف إلى مقدمة من الكاتب وشهادة من دينيس حول علاقته بالأدباء في مصر، على نحو خاص، إلى جانب ملامح من سيرته، فضلاً عن قصة قصيرة من تأليفه، إلى جانب مقالة نقدية في سيرة ديفيز. يشكل هذا الملف مدخلاً إلى سيرة وأعمال مترجم ندر مثيله، فبفعل جهوده المبكرة وكفاحه الشخصي، من دون أيّ دعم من مؤسسة ثقافية، عربية كانت أم أجنبية، اجتهد وأوصل بواكير الصوت الأدبي العربي إلى قراء الإنجليزية.

الملف الثالث يستحضر من خلال الشعر والحوار والرسوم شخصية الشاعر الحي الباقي من جيل "شعراء البيت" الذين ظهروا مع النصف الثاني من القرن الماضي، وعبّروا بشعرهم عن حيوية جديدة في التطور الشعري للغة الإنجليزية. لورنس فرلنغيتي قد لا يكون الأشهر بين شعراء هذه الحركة، لكنه يعتبر عرابها من حيث نشر أعمال شعرائها، فهو لم يكتف بكتابة الشعر، فكان رساما ومسرحيا وناشرا لأعمال الجماعة، والحوار المنشور في الملف كان قد أجراه الناقد خلدون الشمعة في لندن أوائل السبعينات بحضور عدد من محبي ومشجعي الحركة التي كانت ما تزال فتية وشاغلة للحياة الأدبية في أميركا وبريطانيا ■

المحرر

سموقان أسعد



المحتويات

العدد 73 - فبراير/ شباط 2021

لورنس فرلنغيتي



غلاف العدد الماضي يناير/كانون الثاني 2021

تحريض الذاكرة

كأس ماء في بيت شاعر منسيٍّ في أم درمان

"كنا نحدق في فراغات الزمان
وتأكل الصحراء أوجهنا
وتذرونا الرمال".

قبل سنوات عديدة حققت حلما طالما راودني، زيارة السودان. فهذا بلد عظيم الشأن شعباً، جغرافية وثقافة وتاريخاً ومكوّنات. قضيت أسبوعاً في الخرطوم ومشيت مساء على ضفة النيل، فرأيت نيلاً آخر غير ذاك الذي رأيت في القاهرة، أنقى وأعرض، أما أعجب لحظة لي مع النيل فكانت بحد ذاتها أمنية عظيمة حققتها أيضاً وهي أن أطل على ملتقى النيلين الأزرق والأبيض. يا لها من لحظة، تدفقت معها إلى ذاكرتي تلك الصور التي رسمها الرحّالة العرب والأوروبيون لهذا النيل العظيم الذي وصفته برديات الفراعنة في صلاة مقدسة بأنه ينزل من السماء.

استغرقت رحلتي في السودان أسبوعاً واحداً، قضيت معظمه في الخرطوم ضيفاً على حركتها العلمية والأدبية، ولم أزر من مدنها إلا مدينة شندي إلى الشمال، ومَرَوي المدينة الدارسة في جوارها وفيها آثار عظيمة الشأن، معابد وأهرامات لملوك وملكات سودانيين. لن أتحدث في هذه الصفحات عن أيّ من هذا لكنّني سأكتب عن قامة سودانية هي الشاعر محيي الدين فارس (1936 – 2008) الذي ألزمت نفسي بألاّ أبرح الخرطوم دون زيارته في بيته بأم درمان.

استغرقت الرحلة من النزل المطل على نهر النيل الذي أقمت فيه بالخرطوم بحري إلى بيت محيي الدين فارس بأم درمان نحو ساعة. بيت متواضع في حارة متربة المدخل، اضطربت مع رفقاء الرحلة المتوكل وصُهيب والفنان التشكيلي ناصر بخيت أن نسأل عن موقع البيت عدداً من المارة وأصحاب المحال. أعطانا بائع عطور جالس تحت يافطة "العطر السوري" عنواناً في جهة معاكسة قبل أن يردّنا شخص عابر في الطريق إلى موقع آخر في جوار "نادي الأحرار". وصلنا إلى جدار أبيض له باب حديدي طرقناه مراراً قبل أن نسمع من الداخل صوتاً بعيداً يقول: ادخل.

دفعنا الباب ودخلنا، فإذا بي أمام شخص يجاهد على كرسي متحرك. كان وحده، في غرفة فيها بضع مقاعد وفي صدرها صندوق، وصوت التلفزيون يصدح بأخبار كان الرجل يتابعها. إنه محيي الدين فارس وقد نهش داء السكري ساقيه واستأصلتهما مشارط الحكماء في جراحة لم يكن منها بدّ. لم يبدُ مبتئساً رغم الكدّ البادي على محياه.

تفضلوا، قال، مرحِّباً، ورأساً: ماذا تشربون؟ الماء. قلت عن نفسي، نعم الماء، قال رفقاء الزيارة وجلسنا، ولم يبد مقتنعاً بالجواب، فنادى على بنيَّة دون العشرين، وسأل ثانية: ماذا تشربون؟ فكررتُ الطلب. ولم يجد بداً من قبول الفكرة.

قلت لمحيي الدين فارس: جئتُ أم درمان لأزورك وأعود إلى الخرطوم، ومن هناك أسافر، لم أتخيّل أن أغادر السودان قبل أن أتمشّى في شوارع أم درمان وأطرق بابك فأشرب عندك كأس ماء. أشكرك من القلب، قال، وأضاف بشغف: أم درمان هي السودان. فهمت من ظلال كلامه أن أم درمان توجز الحضور السوداني بأسره لما فيها من امتزاج بين مختلف القبائل والثقافات والإثنيات التي يتأسس منها السودان، فضلاً عن كونها المدينة التي احتضنت الثقافة الشعبية وأعلام الغناء السوداني، وكذلك الحركات السياسية، وفيها تبلورت التجارب والأفكار الجديدة.

***

برز محيي الدين فارس في الحياة الشعرية العربية منذ أن كان طالبا في دار العلوم بالقاهرة، هناك ارتبط بعلاقات واسعة مع العديد من الشعراء والنقاد والمبدعين العرب، بل إنه ظهر شاعراً منذ أن كان طالبا في الثانوية بالإسكندرية بفعل هجرة أسرته إلى مصر من بلده في أقصى شمال السودان.

أهم أعماله الشعرية "الطين والأظافر" عام 1956، "نقوش على وجه المغارة" عام 1978، "صهيل النهر والقنديل المكسور" عام 1997، "تسابيح عاشق" عام 2000، وله مؤلفات أخرى غير شعرية وكتابات في سيرته الذاتية نشرت في ثماني حلقات في إحدى المجلات العربية في النصف الثاني من التسعينات.

يعتبر محيي الدين فارس، المولود في جزيرة أرقو الواقعة في دنقلا أقصى شمال السودان، من بين أكثر الشعراء السودانيين الذين اهتم النقاد العرب بشعرهم في الستينات خصوصاً، وقد وضعت حول تجربته دراسات وبحوث ومقالات شتى. وهو بحق من أوائل المجددين في الشعر العربي الحديث، فقد انتقل من كتابة القصيدة العمودية إلى كتابة قصيدة التفعيلة مستجيباً للدعوة إلى تجديد الشعر التي انطلقت أول ما انطلقت من العراق، مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. كانت القاهرة في تلك السنوات مركزاً مهماً تجاوب بقوة مع حركات تجديد الأدب وساهم فيها بصورة أساسية، ولا يبدو غريباً أن يبتعد اسم محيي الدين فارس عن الذاكرة العربية الراهنة، ليبدو لنا كما لو أنه غاب تماماً، أو هو توقف عن الكتابة، بينما واقع الأمر أنه كان حياً ومنتجاً للشعر. ومرد هذا الغياب هو عودته إلى السودان واستقراره هناك في ما يشبه حالة من الزهد أو الاكتفاء الذاتي بجمهور الشعر السوداني. ولعل ما ساعد على تكريس هذا الغياب ظهور اتحادات الأدب الرسمية واستحواذها على النشاطات والمنابر والمناسبات، مقابل اختفاء المنابر الأدبية العربية الحرة الجامعة والجادة التي كان الشاعر يؤثرها. ولعل من بين الأسباب التي دفعت ببعض الأصوات المهمة التي برزت في عقدي الخمسينات والستينات إلى التقوقع داخل الجغرافيا الوطنية، هو انكسار المشروع الفكري الذي احتضنها ممثلاً بالتيارات الاشتراكية والقومية، فقد بدأت هذه الأصوات بالتواري مع تراجع هذه التيارات وأفول نجمها.

***



حسين جمعان

جاءت التطورات الجديدة التي طرأت على القصيدة العربية في الثمانينات والتسعينات خصوصاً لتطرح أسماء وتجارب جديدة حملت معها أسئلة وهموماً ومشاغل جمالية وتعبيرية مختلفة. لكن المفارقة أن هذا المستجد في القصيدة العربية، والسودانية ضمناً، لم يبدل في وضع الشعر، فالأصوات الجديدة في الشعر السوداني اليوم، شأنها شأن نظيرها في جغرافيات عربية أخرى، ظل التهميش يطالها فلم تتمكن للأسباب التي أشرنا إليها من الوصول إلى دوائر الضوء خارج بلادها، رغم اشتراكها في الرؤى والمشاغل والمواقف مع شعراء عرب ينتمون إلى جغرافيات "العواصم المراكز"، ويمكن اعتبار هذه الصورة قاعدة لا تجد استثناءها في شعراء سودانيين مهاجرين إلى بيئات شعرية عربية في القاهرة وبيروت ودمشق كما كان الحال بالأمس بالنسبة إلى فارس والفيتوري اللذين ظهرا أصلاً من خارج السودان.

***

عاد فارس إلى السودان ليعمل في سلك التعليم في مدارسها الثانوية، ولعب دوراً مؤثراً في إثارة الأسئلة حول الشعر الجديد، وحض الأجيال الجديدة من الشعراء على مواصلة التجريب. لكن ظروف المرض الذي ألمّ به وحمل الأطباء على بتر ساقيه، وقعوده في البيت، فاقم من سوء وضعه.

خلال لقائي به في منزله في الحارة السادسة بمدينة أم درمان كان ما يزال مبتهجاً برحلة إلى الأندلس كرم خلالها بجائزة شعرية تسلمها من يد الملك خوان كارلوس. خلال تلك الرحلة بدا سعيداً باكتشافه الفرق بين الإنجليز الذين استعمروا بلاده والإسبان الذين بدوا له يشبهون العرب. وقد حظي محيي الدين فارس بالجائزة لكونه كما جاء في بيانها "صوتاً شعرياً يختلف عن الأصوات الأخرى ويضيف إلى فسيفساء اللوحة العربية لوناً ونمنمة مختلفين".

***

جلسنا على أريكة متواضعة شابها شيء من الإهمال، فالرعاية لم تبد لي غامرة، وباستثناء الفتاة التي أطلت علينا بالماء، لم يكن هناك أحد يخدم الشاعر في مرضه. تأملت وجهه الذي كان على درجة من القوة والوسامة في شبابه، بدا مرهقاً، ولم تفارقه تلك الملامح الدالة على ما كانت العينان تشعان به من حضور للبديهة وتلك الأريحية التي رافقت حضوره.

طلبة الجامعة العرب اليساريون والقوميون الذي كانوا ما بين منتصف الخمسينات وأواخر الستينات يتحلقون من حول مجلة "الآداب"، كان المانفستو الشاغل لهم ما يزال قصيدة نزار قباني "خبز وحشيش وقمر"، وظل أثر هذه القصيدة حتى أواسط الستينات، قبل وقوع الهزيمة، ومن ثم ظهرت قصيدة محيي الدين فارس "يوميات برجوازي صغير" وكانت قد نشرت في "الآداب" وقدم لها الشاعر بكلمة أشار فيها إلى أن القصيدة جاءت على بحر جديد غير معروف في عروض الشعر العربي، وفي عدد لاحق نشرت نازك الملائكة نقداً اعترضت فيه على رأي محيي الدين فارس معتبرة أن للبحر الذي كتبت عليه قصيدته أصولاً في الشعر العربي.

يومها دار سجال في الصحافة ما بين الشاعرين نزار قباني ومحيي الدين فارس، ومع إعجاب النخب يومها بالشاعرين، فإن مجموعة من الشعراء والأدباء من ذوي الاتجاه الاشتراكي كانوا يقفون إلى جانب محيي الدين فارس وذلك خلال المناقشات الأدبية التي كانت تدور في المنتديات الجامعية في دمشق وبيروت وبغداد.

كانت لمحيي الدين فارس مكانة كبيرة تفوق تلك التي كانت لمحمد الفيتوري، فقد بدا للمثقفين العرب آنذاك بمثابة شاعر مجدّد ينتهج خطاً مغايراً للسائد في الشعر والأدب، إلى جانب كونه اشتراكيّ النزعة، تميّزت عبارته الشعرية بنكهة خاصة عكست تلك الحرارة الإفريقية ووهج التمازج بين ثقافتين عربية وإفريقية.

وإذا كان الفيتوري قد اختطف فكرة إفريقيا في ديوانه "عاشق من إفريقيا" فإن الشاعر المعجون بالشمس والمطر والتربة الإفريقية حقاً كان محيي الدين فارس، من دون أن ينزع إلى عناوين صارخة، فلم تكن تهمُّه المنابر أو تشغله عن فكرة التجديد. كان شاعراً ذا بوح هادئ وجملة شعرية ندية ومبتكرة:

"انتظرني.. لحظة
ألقي على الشاطئ أعباء سنيني
أنا ظل مثل هذا الظل
يُطوى بعد حين".

ولعل آخر المجموعات الشعرية لمحيي الدين فارس كان تحت عنوان "إفريقيا لنا" وضمت بين جلدتيها عشرين قصيدة وهي قصائد ترتبط بفكرة إفريقيا ونهضتها، فهذا البعد في شعره استمر طالعاً من جذوره المبكرة، إلى جانب شعراء آخرين أقلّ حظاً من الشهرة، كجيلي عبدالرحمن وتاج السر الحسن، وقد برزت في أشعارهم فكرة التعبير عن أحلام القارة السمراء في التحرر من أشباح الماضي والخلاص من موروثات الاستعمار، وقد تجسد وبرز هذا البعد الفكري في موضوعات شعرهم خصوصاً على مدار عقد ما بين أواسط الخمسينات وأواسط الستينات.

***

لم يدم اللقاء بمحيي الدين فارس طويلاً، كما ذكرت. تحدثنا خلال ساعة من الزمن عن صحته وأخباره، عن نتاجه الشعري، وعن ذكريات له في عواصم عربية؛ صداقاته الشعرية والأدبية. وعندما تطرق الحديث إلى بيروت ودمشق، قال: الله على بلاد الشام. وطافت على وجهه ابتسامة مشوبة بحزن خفيّ، لعل صوراً مرت في ذاكرته. سألته: عشت في مصر، وزرت العراق ودمشق وبيروت. من هم الشعراء العرب الذين شُغلت بشعرهم؟ قال: أولهم بدوي الجبل، وكذلك عمر أبوريشة، هذان شاعران من طراز خاص. وسألني إن كان شعر بدوي الجبل ما يزال حاضراً في الذائقة؟ شعرت بشيء من الأسى، فالشاعر الذي كانت له صولات وجولات، وحياته سجل بالغ الغنى عن النشاط الشعري والأدبي والنقدي في العالم العربي، لم يعد يتمتع بتلك الذاكرة الحية والمركَّبة، فلم يُبق المرض والشيخوخة والإرهاق فيها إلا القليل من المعالم، القليل من الأسماء، القليل مما يمكن استعادته بيسر. لكنه ردد اسم نزار قباني. وأضاف: كان شاعراً كبيراً، وأنا أقدّر شعره عالياً، وكذلك سيرته كشاعر. ظل الشعر له كل شيء. طوال حياته. ومع ذكر مجلة "شعر" قال "أنا أتحفظ على هذه الحركة، أظن أنها لم تكن بريئة. وكان لي باستمرار موقفي المعلن منها، كنت ممن يرفضون النشر في "شعر" ولم أهتم بشعر الخال، ولا بشعر أدونيس. قرأت لهما بطبيعة الحال، لكن الثقافة العربية، والحياة الشعرية الجديدة في الخمسينات والستينات كانت تتمحور حول مجلة "الآداب" أساساً، ثم دخلت مجلة "شعر" على الخط، وكنت ممن يجدون أنفسهم في فضاء مجلة "الآداب". وأبدى أسفه لغياب جيله من الشعراء أمثال صلاح عبدالصبور، وعبدالرحمن الخميسي، ونجيب سرور، وفوزي العنتيل وأمل دنقل الذي وصفه بأنه "توفي صغيراً… كان شاعراً حقيقياً".

قلت إنك تبدو لنا نحن العرب غائباً عن الحياة الشعرية؟ فقال باندهاش: لست غائباً، نشرت في السنوات الأخيرة ثلاث مجموعات شعرية. لعلها صدرت في السودان. وأشار بيده إلى صندوق مقفل، وقال: انظر هذا الصندوق، إنه مليء بالقصائد، ومن المنتظر أن تنشر مع نهاية هذا العام. صمت قليلاً، ثم أضاف: أرجو أن أبقى حياً حتى ذلك الوقت. غيّرت الحديث، وسألته إن كان ما يزال يحفظ شعره، وقبل أن يجيب بنعم تمتم بصوت هشّ:

"دعيني
فللبحر.. رائحة منعشة
وقد حمحمت سفني للرحيل
وصفقت الريح في الأشرعة
فهذي المدينة تأكل أبناءها
ثم تنسَلُّ..
تقبع في الظلمة الموحشة".

وهذا المقطع من قصيدته "الجواد والريح". سألته عن علاقته بالفيتوري، وعن المشترك بينهما، وهما معاً أشهر شاعرين حديثين أخرجهما السودان عربياً. فقال إن هناك مشتركات كثيرة بينهما، أهمها بالنسبة إليه، أنهما ظهرا معاً في الوقت نفسه تقريباً، وأن أهل الفيتوري وأهله كانوا يسكنون في الإسكندرية وصداقتهما ممتدة منذ ذلك العهد. وذكر في جيلهما من السودانيين شاعراً آخر درس أيضاً في القاهرة هو تاج السر حسن.

انقضى الوقت، وآن أوان المغادرة والعودة إلى الخرطوم. في الطريق رحت أستعيد تفاصيل اللقاء، وفي رأسي تتردد سطور من قصيدة له عن المنفى:

"كنا نحدق في فراغات الزمان
وتأكل الصحراء أوجهنا
وتذرونا الرمال..".

كان مؤسفاً أن التقي محيي الدين فارس وهو في الحال التي وجدته عليها. صحيح أن محبيه من الشعراء العرب ما زالوا كثراً، وبينهم الفيتوري الذي لا يتوقف عن الاطمئنان عليه كما قال، وعلي الجندي الذي يقدر دوره في التأسيس للقصيدة الجديدة في السودان، فضلاً عن دوره في حركة الشعر العربي الجديد، لكن آلام محيي الدين فارس في المرض أكبر من كلّ عزاء، إنما شدة بأسه، تجعله يرفض أيّ مساعدة في دفع عجلة كرسيه المتحرك. أربع سنوات أخرى سيقضيها محيي الدين فارس على كرسيّ متحرك، ثم يغادر عالمنا، في عزلته السودانية تاركاً إرثاً شعرياً أظن أن على الثقافة النقدية العربية أن تستدركه، وتعيد النظر فيه بوصفه علامة من علامات حركة التجديد العربية في الشعر■

نوري الجراح

لندن في فبراير/شباط 2021



مقال

السارد في الميدان

الاحتجاج التشريني وتجليه في قصص محمد خضير

نادية هناوي

القصة القصيرة جنس أدبي، قالب يمتلك سرعة الاستجابة لراهنية الزمن، متفاعل مع متطلباتها ورهاناتها بطريقة تمكّن الكاتب من توصيل رسائل ذات دلالات قد يشّق عليه توصيلها بالقوالب الأجناسية الأخرى كالرواية والمسرحية والمقالة. ليس لأن هذه الأجناس قاصرة وإنما هي مقتضيات الحياة السريعة التي تستوجب نمطاً من الكتابة يتجاوب مع هذه السرعة الزمنية، فيه اختزال لكن ببذخ وسرعة مع التروي ومزاولة التفاعلية المباشرة مع متانة السبك والحبك الإبداعيين. بهذه السمات تكون القصة القصيرة هي الفن الأنسب من غيرها من الفنون السردية في مواكبة راهنية الزمن والجذب المباشر للمتلقين على اختلاف مستوياتهم وتباين توجهاتهم وميولهم.

وللقصة القصيرة أدوات إبداعية ليست يسيرة، فلا يتمكن أيّ كاتب من امتلاكها أو هو يملكها لكنه لا يوفق في توظيفها أو يخفق في السيطرة عليها؛ لأنها ملكة تقوى بالمداومة والمران إلى جانب نضج القريحة وخصب المخيلة التي بها يصعّد الكاتب الحدث تصعيداً سردياً متحولاً به من كونه حكايةً خاماً إلى أن يكون قصة، مقارباً لحظة التقديم بلحظة الاقفال ومعالقاً الشخصية بساردها ضمنياً أو فعلياً، مكثفاً كمية السطور مستمطراً الدلالات مع الحفاظ على كثافة البناء والتمثيل للمرجعيات.. إلى آخر ذلك من الأدوات التي تقتضيها كتابة القصة القصيرة والتي قد تبدو في بعض توصيفاتها غير يسيرة مع أنها ممكنة بفاعلية خاصة.

وما كان للقصة القصيرة أن تكون فناً صالحاً لكل وجوه الزمن المختلفة لولا هذه الأدوات التي بها تبرهن على لحظويّتها معبّرة عن متغيرات الحياة اليومية أياً كانت هذه المتغيرات أحداثاً سياسية أو مشاعر نفسية أو ظواهر اجتماعية أو قضايا فكرية.. الخ.

هكذا حضرت القصة في سرديات العالم القديم الشفاهية والكتابية كأساطير وحكايات ومقامات وأخبار، واستمرت تواكب متغيرات العصور الوسيطة في شكل رسائل وقصص ومقامات ومنامات ومحاورات ثم تطورت في العصر الصناعي الحديث مع تطور الآلة وظهور الصحافة لتكون جنسا منفردا له استقلاله على صفحات الجرائد والمجلات أو مجموعاً في كتاب ذي عتبة عنوانية محددة.

وهذه القدرة على الحضور في الراهنية واختلاف الأمكنة مكّنت القصة القصيرة من أن تكون جنساً يمتلك العبور بكل ما يعنيه من المرونة والتحول والتطويع والملاءمة التي بها تصهر حدود الأبنية الأجناسية الأخرى فتذوب في قالب القصة القصيرة ذوباناً يماشي سرعة الحاضر ويواكب متغيراته. فبالعبور تصبح القصة القصيرة مؤهلة لأن يكون المستقبل لها، مستمرة ما بقي الحكي ودام الكلام.

وإذا كانت الصحافة قد عزّزت أهمية القصة القصيرة بدءاً من القرن التاسع عشر ومروراً بالقرن العشرين وما ظهرت فيه من مدارس نقدية وتوجهات منهجية وطدت أجناسية هذا الفن؛ فإن ما بلغته الإنسانية في العقدين المنصرمين من القرن الحادي والعشرين من تطور تقني عولمي واندماج كوسموبوليتي وتنوع ثقافي وتقارب حضاري قد جعل العبور سمة بين الفنون والتخصصات وتجسيراً للمسافات بين العلوم سمة فنية بها تتوثق مكانة القصة القصيرة أكثر فأكثر بين بقية الآداب لتكون لها السيادة في عالم الإبداع مستقبلا، متربعة على عرشه عالمياً.



وعلى مستوى عالمنا العربي؛ شهد هذا الفن في المرحلة الراهنة تطوراً ملحوظاً، والسبب تواتر الأزمات والتحديات وتسارعها ناهيك عن اتساع نطاق التواصل الرقمي الذي قرّب المسافات الحضارية بين عوالم تعد متقدمة وصناعية وعوالم توصف بأنها ثالثة نامية وفقيرة. لتكون العولمة وما بعد العولمة سبباً مهماً يمد كتّابنا بمقومات التعبير عن الهوية والذات ورفض التبعية منادين بالتحرر والمساواة ومطالبين بحياة دستورية وأنظمة تشريعية، دللت عليها وأكدتها التظاهرات الشعبية والاحتجاجات السلمية والانتفاضات المليونية التي شهدتها بعض البلدان العربية وفيها ما عادت جماهيرنا ترفع شعارات الوحدة والنهضة والتنوير والاستقلال؛ وإنما هي تريد حياة مكفولة فيها الكرامة والعدالة والمساواة.

وهي لا تسعى إلى ذلك بالتصادم العنيف والتهويمات اليوتوبية؛ بل هو الاحتجاج السلمي برؤية واقعية تريد من وراء التظاهر التعبير عن وجودها حاضرا والمساهمة الفاعلة في الحياة مستقبلا، تساعدها في ذلك الوسائط الرقمية التي تتيح مجالات كبيرة، لكي تعبر عن أفكارها وتجسد أهدافها في حياة حرة كريمة.

ولقد وصفت التظاهرات العربية الحاشدة في العقد الأول من الألفية الثالثة بأنها الربيع العربي ثم تحول الربيع العربي في العقد الثاني إلى احتجاجات وانتفاضات ازدادت قوة وسخونة بعد أن صارت تتخذ من واجهات الأبنية وساحات الشوارع والأزقة جبهات تعلن من خلالها عن فعلها الرافض اعتصاما وعصيانا.

وكان سوء الإدارة في توزيع ثروات العراق وغياب النزاهة واستغلال المناصب والمواقع لمنافع ذاتية ، قد أنتج جيلا جديدا لا مستقبل له في وطن تهيمن عليه طغمة سياسية تعبث بمقدراته وتسخّرها لخدمة أغراضها. ليكون انطلاق التظاهرات الشبابية من تشرين عام 2019 إلى تشرين 2020 أمرا منطقيا عمّ مدن العراق، وكان لوسائط التواصل الافتراضية دور مهم في إدامة زخم هذه التظاهرات وتحشيد الصفوف.

وسعى كتّاب القصة العراقيون إلى المساهمة بملكاتهم السردية في تجسيد أو توثيق هذه التظاهرات الشعبية وما فيها من معان سياسية واجتماعية ونفسية. وهو ما تطلب اختلاق نص سردي يتخيل هذا الواقع بكل ما فيه من التغريب والتعقيد والاشتباك تخييلا لا يتعدى هذا الواقع حسب وإنما أيضا لا يتضاد معه. ولأن في جريان مثل هذه الأحداث الكبيرة قوة بأس وشدة مراس يغدو مفروضاً على القاص أن يعايش الواقعة معايشة ميدانية معبراً سردياً عما تكابده جماهير الشعب وهي تحت وطأة الحدث من تحديات، مجسداً شكيمتها تجسيداً راهنياً بكل ما في هذه الراهنية من احتدام وتغريب يحتاجان من الكاتب تخييلا لا يقترب من الواقع ولا يمسكه إلا لكي يحلق به إلى ما هو أسمى وأعلى.

وعندها تكون القصة القصيرة (قصة ميدانية) كنص سردي يتمحور حول حدث إنساني مستمر في تداعياته ومرتهن في درامية وقوعه بما يجسده من مشاعر وممارسات تجري على مسرح التظاهرات وفيها تتداعى الأفعال وتتابع المجريات بشتى الصيغ المخطط لها أو التي بلا تخطيط فثمة الى جانب القصدية بعض الانفلات والعفوية والفوضوية.

وكل ما على القاص فعله هو مزامنة وقوع الأفعال واقتناص الألفاظ بالتواتر في تصوير اللحظات وقد تساوى زمن القص وزمن الكتابة على أرضية مائعة يصعب تثبيتها بسبب التزامنية الراهنية التي فيها من المفاجآت والمفارقات ما يستدعي من القاص أن يكون متأهبا للطوارئ التي هي في كثير من الاحيان غير مطمئنة ولا متوقعة .

وعادة ما نجد مثل هذه الميدانية تزامنا وطارئية في إثناء الحروب الكبيرة والنزاعات الاهلية الطويلة والثورات المصيرية إلى غير ذلك من الوقائع القاهرة التي فيها تكون الشعوب هي وقودها البشري الذي يمد تلك الوقائع بالاتقاد والديمومة. وهو ما يدفع الكتّاب والشعراء إلى التفاعل معها مكتوين بتداعياتها اللاإنسانية المريرة ومعبّرين عن رؤاهم تجاهها ومجسدين أبعادها في تلاحقها وتسارع تداعياتها، مسلطين الأضواء على مسائل فكرية وأوضاع نفسية، فيها يتجسد البعد الانساني بشكل ميداني وقد تزامن ما هو راهن ومعيش بما هو إبداعي.

والقصة التي تكتب في أثناء هذه الوقائع القاهرة تجعل كاتبها ذا أدوار مختلفة، فهو الصحفي الذي يبحث عن السبق والمغامرة، وهو المؤرخ الذي يستثمر فورة الحدث كي يسجّله فلا تضيع بعض تفاصيله، وهو أيضا المراقب الذي يجمع الأدلة والشواهد ويسرد المجريات سردا يرصد فيه خرقا لحق أو انتهاكا لحرية.

ولا يخفى ما في التفاعل الإبداعي مع حدث واقعي راهن من مؤاخذات تجعل هذا التفاعل سلاحا ذا حدين، فهو من جانب يمكّن المبدع من اتخاذ موقف وقول رأي في هذا الحدث لكنه من جانب آخر قد لا يتيح له التأني والتفكر في دراماتيكية الحدث وقد تأخذه النزعة الصحفية وتستبد به العاطفة فينفعل منشداً إلى الموضوع على حساب الفن، غير قادر على الارتقاء بالتخييل إلى مستوى الحدث وما فيه من زخم إنساني محتشد بالمطالب والتمنيات.

وإذا كانت بعض الكتابات القصصية التي تناولت حدث التظاهرات لا تقدم ولا تؤخر، لأنها لا تتقن التعبير عما هو ميداني ولا تملك ما يمكنها من تصويره سردياً؛ فإن هناك كتابات نجحت في تجسيد الميدانية وقد تعايشت سردياً مع راهنية الاحتجاجات.

وعادة ما يمتلك الكتّاب الكبار هذه الميدانية، ومنهم القاص محمد خضير الذي جرّب كتابة القصة الميدانية معبراً تعبيراً إبداعياً حياً عن التظاهرات من ناحيتين: الأولى فنية، فيها توافق الاحتدام الدراماتيكي والتصوير البانورامي للحدث الواقعي مع الاختزال والتكثيف السرديين، والثانية موضوعية وفيها تجلت أبعاد الحدث الراهن السياسية وقيمه الانسانية بطريقة رمزية أو تعبيرية.

وسنقف عند ثلاثة تمثلات سردية للقصة الميدانية التي كتبها الأستاذ محمد خضير والاحتجاجات التشرينية كانت ما تزال قائمة وفي حالة تصعيد واضطرام. وهذه التمثلات هي :

التمثل بالسعادة

بحثت حنة أرندت مطولاً في مسألة "السعي وراء السعادة" فوجدت أن السعادة لا تتحقق بالعنف والوحشية كما كان يُظن سابقاً؛ بل تتحقق بالمرونة واضعة في المثقفين الثقة لأنهم كانوا وما زالوا جزءا من المجتمع وهم مدينون له بوجودهم وحضورهم حتى لو أنهم ثقفوا أنفسهم وطوروا عقولهم في عزلة اختاروها بحرية.

ولا شك أن الثورات والاحتجاجات والانتفاضات التي شهدتها بلادنا مطلع القرن العشرين وفي منتصفه هي غير ما يجري في قرننا الحالي من ناحيتي التنظيم والتوجيه أو طبيعة القيم وشكل الغايات. إذ ما عاد المواطن اليوم ينشد سعادة في وحدة قومية ونضال تحرري ضد المستعمر واستقلال وطني واقتصادي عن الشركات الامبريالية؛ بل صارت مطالبه محددة في التمتع بالحرية والمساواة والعدالة على المستويين الفردي والجماعي.

والسبب هو التحول الكوسموبوليتي في النظام العالمي الجديد الذي فيه انطوى زمن قيم المواطنة والمشاعر الوطنية . كما يرى تودوروف . فما نحبه في الوطن كما نحبه في الحرية هو تأمين منافعنا وأمننا والتمتع بالراحة في التحرك كما أن الوطن السياسي لا يقرب إلينا كقرب العائلة والأصدقاء والأماني والعادات وأن هذا البعد عن الوطن والشعور بالبرودة تجاهه هو في ازدياد سنة بعد سنة. (ينظر: الخوف من البرابرة، تزفتان تودوروف، ترجمة جان ماجد جبور، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، ط1، 2009، ص74).

وهو ما نلمسه في قصة "توازيات وتقاطعات" (منشورة في جريدة طريق الشعب، العدد 13 السنة 86 بتاريخ 13 تشرين الأول 2020)، التي فيها تكمن سعادة السارد في أن يشاكس الحاضر بالماضي بكل ما في هذا الماضي من "محفوظات الأمس المرتّبة على مدى العقود الماضية" ويغدو الجدار رمزا لتلك المحفوظات التي هي عوائق أمام بلوغ الطموحات.

وتقود السعادة بممارسة هذه المشاكسة إلى نوع من الشعور بالتقاطع فيتحول ما كان بالأمس طموحا منظما الى نزق وجدب وفوضى "شعارات الأمس النزقة، تختلط بعبارات خليعة سافرة، ورومانسيات ثوروية غاربة. الجدار الذي غُذِيَ بشعارات الوقت السياسي المجدب، ينقل عدواه للأبصار العابرة خطفاً أو مهلاً، مازجاً المسموحَ بالممنوع، النظامَ بالفوضى، الكهولةَ بالشباب".

وهذا الشعور بالتقاطع يجعل القيم الوطنية تتراجع، سامحاً بالمقابل للقيم الفئوية أن تعلو. والنتيجة أنّ المتظاهر السارد يتوازى مع جماعة الصبية المتمردين والغاضبين، منتمياً إلى ما ينتمون إليه وممارساً ما يمارسون من "مراوغة الوعي الطافح بالسخط والعصيان الذي لا يعرف حدوداً.. يتظاهرون إزاء الحائط بما يكفي من النضج الثوري الذي يعني التغيير". فيغدو جمود الماضي متحركا ولولبيا وهو يتقاطع مع الحاضر. مما يسعد المتظاهر ويجعله أكثر مشاكسة حتى أنه حين يتفرّس في صفحة النهر الأخضر يرسل سهما "يخترق الروح ويشطرها كقبلةٍ سامّة".

وتتعمق هذه السعادة وتكون أكثر حماسة واندفاعا وهو يتوازى مع جماعة الصبيان متلمسا من خلالهم خيوطا توصله إلى فك لغز الجدار الذي يصفه بالجذمور المعمر تعبيرا عما يسببه وجوده من إعاقة كبيرة "أتحسّسُ خبَلَ الصبيان المعبِّر عن هياجٍ مستتِرٍ يوشك أن يطيح بالأمتار القليلة الباقية من العقل الاجتماعي والسياسي لمجتمع الجذامير المعمّرة قروناً. تنتشر الأشكال المتعانقة مع حروف الهوية الملتوية على سرّها الدفين".

وكلما ازدادت الرسوم تتزحزح هذا الجدار أكثر وهو "يستنهض ذاكرته المضطهدة برسوم جديدة؛ يستعيد شخصاً (بلا اسم) يحمل سطلَ الطلاء كي يرسم ما تتوق إليه نفس رجل كهلٍ ألقته الجموع المتظاهرة إلى حافة الجدار".

في إشارة رمزية إلى أن الرسوخ والثبات على ما كان قد أنجز وشُيّد في الماضي لا يكفي وحده لبناء حاضر سعيد؛ بل قد يكون ذاك التشييد والانجاز عائقا لا يمكن تجاوزه أو التفوق عليه؛ إلا بالتقاطع معه بالرفض والتضاد والتوازي مع غيره بالمشاكسة. وهنا تظهر أهمية الطاقات الجديدة التي يمثلها شباب التظاهرات في رفد الحياة بما يناسبها ويلائم متغيرات واقعها.

ولا عجب في أن زمن الثورات القائم على القوة قد ذهب وولى إرهاصا بزمن جديد يقوم على التظاهر والاحتجاج كوسيلة للتضاد مع ما هو سائد ولتغيير الحياة

بطريقة ديمقراطية دستورية فيها الحريات مكفولة والحقوق المدنية مشاعة.

وهذه هي "السعادة" التي تسعى الشعوب إليها ويطالب بها السارد المتظاهر الذي يرى الأمور بمنظار الإنسان الجديد إذ "لا يمكننا الحديث عن الثورة إلا حين يحدث التغيير ويكون بمعنى بداية جديدة، وحين يُستخدم العنف لتكوين شكل مختلف للحكومة لتأليف كيان سياسي جديد، وحين يهدف التحرر من الاضطهاد إلى تكوين الحرية. الحرية مطلب على القائمة مقابل ضرورة التغيير.. فالحرية وليدة العنف، والتغيير وليد الزحزحة الكبرى للجدران والمتاريس السلطوية".

والى جانب نشدان الحرية هناك التغيير كفكرة سعيدة يعمل السارد على مركزتها مرة من خلال ما يراه مصوّرا في عشراتُ اللوحات الجدارية على مداخل الجسر ونفق "ساحة التحرير" ومرة أخرى يراه في ما تصنعه مخيلته حول تظاهرات تشرين التي يراها متوازية مع "تجارب عالمية قاربت الثورةَ بمعناها الجديد، وأضعُ سقوط جدار برلين 1989 في ألمانيا مقابل محاولات ثوار تشرين إسقاط متاريس الجسر".

وتغدو السعادة مطلبا لوحدها لا تحققها الثورة؛ بل التظاهر الذي به يتحقق الاستقلال الذاتي والتكافؤ الفردي مع الآخرين في مجتمع رغيد. وقد عبرت قصة "الصحفي" (منشورة في جريدة المدى، العدد 4596 بتاريخ 26 كانون الثاني 2020.) عن هذا التصور للإنسان الجديد من خلال فرضية ميكافيلية يفترضها الصحفي قد تجعل منه ملك الذباب كنوع من المفارقة بين الغاية التي هي السعادة والوسائل التي ليس مهما فيها كيف تكون.

ومن تلك الوسائل المرأة المسنة "نبيهة بنت حسن الكرخي" التي في ذاكرتها أودعت حقيقة المدينة فيعبر الصحفي إلى الجانب الآخر من النهر كي يقابلها ويجري حوارا معها مستطلعا فيه حياتها، لعله يقف على حقيقة ما يجري في مدينة الذباب "أنّ مضمون تقريره الذي نذرَ له وقته، ورهنَ حياته لأجله، يرتبط بالعنوان المجازيّ الكبير: مدينة الذباب"، ويصدمه ما يجده في ذاكرتها من علاقة خفية بين حكم ملكي غيرته الدهماء (عامة الناس) وبين حكم ديمقراطي على هذه الدهماء تغييره اليوم، فيقتنع أن هذه المرأة التي أرادها وسيلة ستغدو هي غايته التي تحقق له السعادة غير أنها تكون متحسّبة لنواياه فتموه الحقيقة بالإيهام مالكة وحدها سر التظاهرات.

ولا خلاف أن هذا الامتزاج بين العمل الفني والواقع الحقيقي يجعل الجوهر مختفيا في الظاهر ويغلغل الخيال إلى العقل الجمالي فيكشفه محررا الإنسان من أوهامه وتناقضاته.

تمثل اللامبالاة

رأى موكاروفسكي أن الأدب. بعكس بعض الممارسات الاجتماعية الأخرى . لا يحيا إلا بفضل مقدرته الدائمة على معارضة القاعدة الجمالية التي ينبغي أن يتجاوزها وارتباطا بالتجديد ونفي ما هو قائم (ينظر: النقد الاجتماعي، بيير زيما، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص300)، وقد يعني هذا النفي على المستوى السردي اللامبالاة التي بها تتم عملية إعادة إنتاج الواقع تصادماً وتمويهاً وتلاشياً وإبهاماً والتباساً. وبسبب الطبيعة المزدوجة للميدانية تتغلغل اللامبالاة في القصة القصيرة التي فيها تتضاد القيم الاجتماعية مع بعضها بعضاً فيغدو المعنى هو اللامعنى و با لعكس.

وإذا كان الموضوع الذي تدور حوله القصة الميدانية هي الاحتجاجات؛ فإن التمثل باللامبالاة في التعبير عن فواعلها سارداً ومسروداً ومسروداً له هو الذي يحقق لهذه القصة وظيفتها في إعادة إنتاج الواقع واكتشافه. وهو ما تجسد في قصة "الاختطاف" (منشورة في جريدة المدى، العدد 4777 بتاريخ 24 أيلول، 2020)، التي فيها ثيمة الخطف محورية كمقصدية تأليفية عنوانا ومتنا. وما بين العنوان والمتن مسافة جمالية تعبيرية تدلل على أن الخطف حدث معتاد في أثناء التظاهرات التشرينية.

وتدور أحداث القصة حول رجل عراقي مغترب جاء من الدنمارك كي يعمل لصالح منظمة الجسور العالمية وتشاء الصدف أن يكون عمله تحت الجسر الذي كانت تجري عليه التظاهرات.. لكن رغبته في العبور الى الضفة الأخرى من النهر هي التي تضعه في الصورة مع المتظاهرين. فيغدو مرصودا من قبل فرق الخطف التي كانت تتربص بالشباب الثائر "توقّف على الضفة المقابلة يتأمل ليلة شباط الصافية، وفي عودته إلى بيته، اعترضته سيارات دفع رباعيّ، في الشارع الفرعي، وطلب رجالها المكمَّمون أن يصحبهم في جولة قصيرة".

وهذه اللامبالاة في خطفه تعبير ميداني عما كانت تسببه التظاهرات في نفوس الفاسدين والمتواطئين من تخبّط وهلع وخوف وفزع فضلا عما تعنيه من حقيقة أن ما يسعى إليه الشباب التشريني من مطالب وما يبغون تحقيقه من أهداف هو عام في تطلعاته وشمولي لا يخص عراقي الداخل وحده وإنما يعني عراقي الخارج أيضا.

وقد دلل السارد العليم على هذه اللامبالاة بوجهة نظر خلفية وبتوصيف بانورامي متشيّئ بدا فيه المخطوف شيئا من مجموعة أشياء تتعامد على محور أفقي هش ومتحرك وورقي تمثله الصحف التي فرشت لتكون أرضية غير مستقرة عليها يدور "المختطف الوحيد ولا يوجد من يشاركه الدوران على محور ثابت في الأستوديو المظلم".

وهذه اللامبالاة الوصفية تجعل الجسد مجموعة أعضاء خامدة بـ"عيون مُطبقة وأجساد موثّقة او مجبَّسة ومُلقاة في ملجأ أرضيّ" فلا مشاعر ولا أفعال وقد تحوّل الزمان إلى لازمان، لا يعرف فيه صباح من مساء، وصار المكان ورقيا حتى لا فرق بين أن يكون هذا الورق ورق لعب أو ورق صُحف، ولا أهمية إن كان الورق مرزوما أو كارتونيا أو كان ألبوما من الصور أو أرشيفا من لوحات فوتوغرافية، ما دام لا يعين المخطوف على تحرير نفسه فما أن يتشبث به حتى ينطوي تحت جسده فيزحفَ لزحفه أو يتمزق بين يديه.

والمفارقة أن اللامبالاة التي مارسها الخاطفون ستجعل المخطوف مقاوماً بقوة، وها هو "يحس ويتذكر وينادي ويزحف" غير مكترث إن سمع نداءه أحد أو راقب تحركه أحد، مبددا الفراغ بالهذيان تارة بأغنية أو خطاب وتارة اخرى بتذكر صورة التقطها او اطروحة ناقشها.

وعندما يتذكر مشهد "رفاق الجسر المعتصمين في قارب مؤجَّر" يتيقظ وعيه فينتفض على الأرضَ المفروشة بالصحف بعينيه اللتين صارتا كاميرا مفتوحة "تضبط بؤرتها الزائغة، تستجمع ضوءها المخزون في بطارية رأسه.. استبقى بصَره الدائر منظراً واحداً، أخذ يعالجه في جمجمته طويلاً" وهنا ينفرج التأزم وقد أدرك المخطوف أن التظاهرات تعنيه مثلما تعني الشباب المتظاهرين وأن لامبالاة الخاطفين معه تعكس اضطرابهم ورعبهم من الخطر

الذي يهددهم. ويكون في انتهاء القصة بإطلاق سراحه توكيد لحقيقة أن التغيير لا يحصل من دون مقاومة بها تتحول اللامبالاة إلى مبالاة ميدانية مكتنزة وغنية. وتكون اللامبالاة بأمر المظاهرات في قصة "الصحفي" شيئا معتادا بالنسبة إلى الصحفي المتقنع بوجوه كثيرة وهو يبحث عن السبق الإخباري وعمل التحقيقات الجريئة وغير المألوفة، مختفيا وراء أقنعة كثيرة "قناع الممثل السينمائي خواكين فينيكس الذي عُرف بدور الجوكر، والمراسل التلفزيوني أحمد عبدالصمد الذي اغتيل أخيراً، وشاعر ساحة التحرير الذي عُرف بين المتظاهرين بحروف اسمه الرباعي 'سديم' داخل مدينة تعيش فوضى سياسية وقد تحول الجميع فيها الى ذباب والسبب 'الفراغ الدستوري' بعد استقالة رئيس الوزراء، وتفكك مجلس النواب، وانتشار فرق الاغتيال".

وبسبب اللامبالاة يتفق الصحفي ورئيس تحرير الجريدة التي يعمل فيها على إشاعة الأخبار والتحقيقات بطريقة متضادة ومتناقضة، فيضيع الذباب في الضباب والصدق في الكذب ويختلط الوضوح بالتلغيز والأمانة بالغش ويمتزج السري بالعلني. ويغدو التكامل تناقضا والتناقض تكاملا داخل دوامة تنقسم عبرها المدينة إلى جزأين: علويّ يمثله المتظاهرون وهم يعتصمون في مرآب، وسفلي تمثله دار المسنين بنزلائها النائمين. ويتعاكس في نظر الصحفي هذان الجزآن ارتفاعا وعمقا فتبدو المدينة في تقاريره عبارة عن مبانٍ قديمة وإطارات محترقة وبينهما "قد يكمن الشيطان في عباءة درويش.

وتتغير لامبالاة الصحفي إلى عكسها حين يشعر أن التحقيقات التي كتبها عن الخبّازين وصائدي السمك وصانعي المفاتيح وحائك السجّاد الريفي وصانع المهفّات الخوصيّة لا تساعده على بلوغ أوكار الذباب الموبوءة، فيعبر النهر باحثا عن المرأة المسنة لعلها تزوّده بما يمكنه من كتابة التحقيق الذي يتمنى، لكن لامبالاته بما ينشره هذه المرة تجعل الجريدة تُهاجم وتُضرم فيها النار لكونها خالفت المطلوب منها وهو تغييب دور المتظاهرين وتمويه مطالبهم المشروعة.

وتنتهي القصة وقد اتضح أن ما اعتقده الصحفي من وجود جزأين للمدينة علوي وسفلي مجرد وهم، وأن المدينة واحدة في جانبها المنتفض الثائر الذي يريد العبور إلى الجانب النائم والمسبت. ولا تخفى رمزية شخصية المرأة المسنة والملكة التي ستقود المتظاهرين إلى الضفة الأخرى وقد ترابطت المدينة بجانبيها ارتباطاً مصيرياً.

التمثل بالتشيؤ

إذا كان القرن العشرون قرن الثورات العربية بوصف الثورة أحداثاً سياسية مباشرة لا تقتصر على التحول شبه الطبيعي في شكل من أشكال الحكومة إلى شكل آخر (ينظر: حنة أرندت، ترجمة عطا عبدالوهاب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص27)؛ فإن القرن الحادي والعشرين هو قرن السبرانية كقوة ناعمة افتراضية مرنة، فيها يمكن للهوامش استجماع قوتها لتكون مناهضة للمراكز. ومن سمات هذه المناهضة أنها شعبية ومسالمة وعفوية وذات طابع احتجاجي يتزايد تدريجيا إلى أن يصبح عارماً مليونياً.

وليس التغيير بالمظاهرات والاحتجاجات هو كالتغيير بواسطة الفعل الثوري الواقعي لأن هذا الاخير عادة ما يأتي مباشرا وسريعا ارتباطا "بفكرة أن الثورة تغير مسار التاريخ ليبدأ من جديد فجأة وكأن قصة جديدة تماما قصة لم ترو سابقا ولم تعرف قط هي على وشك أن تظهر".

ولقد تمثلت القصة الميدانية النوع الأول من التغيير الذي فيه تلعب السبرانية دورا ميدانيا في التظاهرات سواء في طريقة التشكل الاحتجاجي غير المباشر او في تلقائيته ودراماتيكية توجيه التظاهرات وتداعيات مخاضاتها.

ولا شك أن القص وسيلة للتعبير عن الوجود وأداة من أدوات توكيد الذات. وما بين الذات والوجود مسافات من التخييل السردي الذي يتعزّز أكثر بوسائط التواصل الرقمية التي تتيح للسارد أن يصنع منها قصة تواكب التطور السبراني بطريقتين: الأولى هي طريقة كتابة قصة تفاعلية لم تلق بعد الاهتمام بسبب صعوبة التجريب في بناء نصوصها بالإفادة من البنية التشعبية (Hypertext) للحاسوب وما فيها من تداخل وتعدد صوت وصورة وكتابة وأيقونات فضلا عن انتفاء دور المؤلف والسارد بالقارئ الذي يمارس دوريهما معا.

والطريقة الثانية هي كتابة قصة ميدانية فيها يجرّب السارد صنع قصة ميدانية بمنظور سردي يجمع بين سارد ذاتي ذي منظور تعبيري ومنتجة مكانية بعين الكاميرا وبوجهة نظر وصفية خارجية والمحصلة ظهور سارد من الممكن تسميته بـ"السارد المونتير" الذي يتبنى تشيّؤ الواقع وهو يعبّر عن حدث التظاهر، معيدا إنتاجه من جديد "أوقِف اللقطةَ حتى صباح اليوم التالي، مع عشرات من لقطات الليلة الماضية. أعود في الصباح فأحرّك المشهد: الدخان ينعقد راياتٍ ملولَبة فوق البنايات الواطئة والجسور الداخلية؛ رائحةُ احتراق تملأ الهواء".

وبجموح المخيّلة ودفقها، يتحكم السارد بتنظيم اللقطات الواقعية افتراضيا، مقدما لقطة ومؤخرا أخرى وقد يوقف لقطة هنا أو يؤجلها، ثم يحرك أخرى هناك، مختارا من اللقطات ما يشاء.

وهو ما يتجلى واضحا في قصة "توازيات وتقاطعات" التي فيها يجسد السارد ميدان التظاهرات افتراضيا من خلال مشاهد يجمع أجزاءها من أشياء وصور ممازجا بين سواكنها "متراس الجسر الكونكريتي والجداريات على مداخل الجسر والنفق والجرافيتات والنصَّ الملولَب والنهر الأخضر وظهائر الصيف القائظة" ومتحركاتها "صور الصبية العراة والوجوه العقّالية المكدودة والحماية البوليسية وصبّاغو التاريس والشوارع والحرائق" وناسخا بعضها وملصقا أخرى بطريقة فنية تقوم على التقاطع والتوازي ما بين مخزونات الذاكرة الحية ومدخلات الذاكرة الرقمية المبرمجة "لا يقتضي سردُ العاصفة سوى الوصل بين السواكن والمتحركات كي تعمل ذاكرةُ النصّ آلياً وتقترب شواهدُ اليمين من كوامن اليسار، في القائمتين المتوازيتين. حركة لولبية متصلة على محور التجاور والتبادل. أبدأ بسحب شظيةٍ من قائمة الملاحظات اليمنى".

ويؤدي الوصف بعين الكاميرا دورا مهما في المنتجة المكانية للصور التي تتداعى بشكل لا واعٍ في ذاكرة السارد ممتدة إلى ماضٍ قريب "ليلة داجية من تشرين، طاف المتظاهرون خلالها حول إطارات السيارات المحترقة، في مركز البصرة، صاخبين ملثّمين، نصفَ عراة" محتسبا لكل خطوة بصريا وشميا وسمعيا كي يظهر هذا المشهد متكاملا ومعقولا على شاشة الحاسوب، محققا سعادة داخلية تعوضه عن تعاسة واقع خارجي عاجز وحزين ميؤوس من إصلاحه. وبترتيب الصور الملتقَطة بالصور المسترجعة يتمكن السارد المونتير من منتجة التظاهرات محاكيا ما في الحدث من تجاذبات وتنافرات صانعا قائمتين متوازيتين لكنهما متحركتان على محورين عليهما تتقاطع الأشياء، تعبيرا عن واقع جديد سيخلخل المركز بالتظاهر والتحاور السلميين.

وهذه الرؤية المستقبلية التي نستشفها من تمثلات القصة الميدانية عند محمد خضير هي المنتظرة والمأمولة تطلعاً إلى مجتمع عصري فيه المواطن إنسان جديد متحرر ومستقل، يملك القدرة على التعبير الواعي عن نفسه، ولديه في الآن نفسه إمكانيات التفكير في الآخرين، متضامناً ومتصالحاً من أجل الصالح العام.

ناقدة من العراق



سيكولوجية الشعور بالكارثة

ماهر عبدالمحسن

بالرغم من أن الكوارث تنصبّ على رؤوس ضحاياها فجأة، ودون سابق إنذار، إلا أن الإحساس بالكوارث والأزمات قبل وقوعها أو بعد وقوعها بقليل أمر يثبته العلم ويؤكده الواقع.
فمن المعروف أن الطيور وبعض الحيوانات، مثل الكلاب، تشعر بالزلازل قبل وقوعها. كما يمكن لهيئات الأرصاد الجوية أن تتنبأ بأحوال الطقس، خاصة الأحوال المتقلبة التي تنذر بهطول أمطار غزيرة، أو هبوب عواصف رعدية مدمرة. كما يمكن للإنسان الذي يشتم رائحة غاز منتشر أو شياط يعبق المكان أن يتوقع حدوث حرائق، هذا بالإضافة إلى أجراس الإنذار الموضوعة في ناطحات السحاب ومقار العمل، التي تمكّن الإنسان من توقع الكارثة والاستعداد لها.

يحدث الشيء نفسه على مستوى الأفراد، فيمكن للشخص الذاهب إلى عمله أن يقرأ أحوال الطقس من خلال النظر إلى السماء من نافذة المنزل. كما يمكن للشخص الذي تعرض للسرقة أو النصب أن يشعر بالحادثة أثناء وقوعها أو بعدها بقليل، نفسياً أو من خلال بعض الشواهد المادية التي يدركها بحواسه.

لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه، لماذا يقع الإنسان في الكارثة دون أن يتوقع حدوثها بالرغم من شواهدها الكثيرة؟

لماذا لا يلتفت للرائحة التي تنذر بالحريق، وللسحب الداكنة التي تنذر بالمطر؟ لماذا لا يكتشف سرقة حافظته، أو وقوعه ضحية عملية نصب، إلا بعد الرجوع إلى المنزل خلال ساعات، وربما أيام؟

إن أهمية هذه التساؤلات تتضح أكثر عندما تتعلق بظواهر تاريخية أو سياسية، كأن يتم اكتشاف جاسوس كان يعمل لسنوات ضد مصلحة البلاد، أو أن يكتشف شعب كامل أنه كان ضحية مؤامرة كبرى تُحاك ضده منذ سنوات بعيدة. وفي هذا السياق، يحق لنا أن نتساءل: كيف صحا العرب، ذات يوم، فجأة على هزيمة 1948؟ كيف صحا المصريون على هزيمة 1967؟ كيف صحوا، بنفس الشعور بالمفاجأة، على كارثة سد النهضة؟

إن الإجابة على هذه التساؤلات تستلزم البحث في سيكولوجية الشعور بالخطر. فالإنسان، ككائن حي، لديه قدرات مماثلة لقدرات الطيور والحيوانات التي تستشعر الكوارث، غير أن "الشوشرة" على الملكات الإدراكية المسؤولة عن الشعور بالخطر من شأنها أن تُضعف هذه الملكات، بل والقضاء عليها كليةً.

والأسباب التي تؤثر بالسلب على حواس الإنسان، الحسية وفوق الحسية، كثيرة. منها "عدم الاستعمال" وفقا لنظرية لامارك في التطور، فالعضو الذي لا يُستخدم لفترات طويلة يفقد القدرة على أداء وظيفته. ينطبق الشيء نفسه على الملكات فوق الحسية، التي تُعرف بالحاسة السادسة، والتي كان يتمتّع بها الإنسان البدائي، الذي كان يعيش في وسط المخاطر في الغابات والكهوف، وجاءت المدنية لتقضي على هذا الشعور بالخطر نتيجة لاختراع شعور بديل بالأمان، جاء مع اختراع الحياة المنظمة، ونشوء فكرة الدولة.

والسبب الثاني، هو "الاعتياد"، فإلف المخاطر والتعود عليها يجعلك تفقد الشعور بها، كأن تعمل في مصنع للغاز، مثلاً، أو في إطفاء الحرائق، أو تجلس طويلاً في مكان يتسرب فيه الغاز، أو يتردد فيه صراخ الجيران طوال الوقت. والأغرب من ذلك هو إلف صوت أجهزة الإنذار. وفي هذا الصدد، حكي لي أحد الأصدقاء أنه عمل، في أحد الأيام، في مبنى يضع أجهزة إنذار بالحريق، وكانت هذه الأجهزة تطلق


فؤاد حمدي

جرسها على مدار اليوم دون وقوع أي خطر، وعندما حدث أن اشتعلت إحدى الحجرات ودق جرس الإنذار بقوة لم يتحرك أحد من مكانه إلا بعد أن اشتم رائحة الدخان وشاهد ألسنة النيران بعينيه.

السبب الثالث هو "العقل الجمعي" أو "سيكولوجية الجماهير"، ففي أحد التجارب العلمية جلس مجموعة من الأشخاص في حجرة يستمعون إلى محاضرة، وبينما كانوا منهمكين بدأ يتسرب إلى الحجرة دخان كثيف، ولأن التجربة كان متفقاً عليها من قبل، فقد تعمّد الحضور عدم التحرك بالرغم من وضوح الدخان الذي ملأ الحجرة، الأمر الذي منع الشخص الوحيد الذي لم يكن يعلم بحقيقة التجربة، من التحرك كذلك! ويتضح من هذه الحالة أن الإحساس بالخطر يرتبط بشعور الآخرين. فالإنسان، فيما يبدو، لا يصدق مشاعره إذا لم تجد دعماً أو تأييداً من مشاعر الآخرين.

السبب الرابع يتعلق بـ"تزييف الوعى"، وهي مسألة ترتبط بالماضي (تزييف التاريخ) وبالحاضر(الخطاب الإعلامي المؤدلج). فالتدخل في الأحداث التاريخية بالحذف والإضافة والتعديل من أجل خلق بطولات وهمية من شأنه إحداث نوع من التخدير، أشبه بالتنويم المغناطيسي، للوعي الجمعي بحيث تركن الجموع إلى أمجاد غابرة لم تخضع للفحص والتمحيص. كما أن اللعب في أحداث الحاضر، عن طريق خلق واقع وهمي، من قبل إعلام السلطة من شأنه أن يؤدي إلى نوع من "غسل المخ"، الذي يؤدي، بدوره، إلى الاستكانة والخنوع، والتلقي السلبى لطوفان الأكاذيب الذي يغمر كل شيء، ومن ثم غياب التفكير النقدي على كافة الأصعدة.

والغريب أن خلق الوهم وتصدير الأكاذيب هو من أهم السمات البارزة لعمليات النصب التي يتعرض لها الأشخاص على المستوى الفردي، وهي نفسها التي تتعرض لها الشعوب، وكأن السياسة نوع من النصب. يؤكد ذلك استراتيجية الوعود البرّاقة أو المتاجرة بالأحلام التي يستخدمها كلا من النصابين والناخبين لاستمالة ضحاياهم بالطريقة ذاتها.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف يمكن الخروج من هذا النفق المظلم؟ كيف يمكن الإفلات من دوامة الوهم والأكاذيب التي تطوق الشعوب بسياج من حديد؟

تاريخياً عرف العرب في الجاهلية فكرة "التطير"، وهي ترتبط بالتشاؤم من سماع أو رؤية بعض الطيور مثل البومة أو الغراب. وترجع كلمة "التطير" إلى عادة كان يقوم بها العربي في الجاهلية عندما يهم بعمل شيء، فيهيج الطيور التي في بيته، فإذا طار الطائر جهة اليمين استبشر خيراً ومضى في مسألته، وإن طار جهة اليسار فهذا علامة على الشر فامتنع عن القيام بما عزم عليه. وقد حرّم الإسلام التطير، ودعا الرسول (ص) إلى التفاؤل.

وحديثاً لم يختف التشاؤم وظل التطير موجوداً، لكن بصور مختلفة، مثل التشاؤم من القطة السوداء، ومن الرقم 13 حتى أن بعض الفنادق الكبرى لا تستخدم هذا الرقم في ترتيب غرفها، وبعض ناطحات السحاب لا تستخدمه في ترقيم طوابقها في أميركا.

والحقيقة أن التشاؤم لا يعتبر شكلاً من أشكال التنبؤ أو الشعور بالكارثة، لأنه لا يستند إلى أيّ أساس علمي، وهو بهذا المعنى يكون، في الغالب، شعوراً زائفاً، خلوا من الحقيقة، ولا يتطابق مع الواقع إلا عن طريق المصادفة البحتة.

والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن تفسير الظواهر الكارثية بإرجاعها إلى فكرة الحسد، أو توقع الكارثة عند الشعور بالحسد. كما أن العمل على تجنب الكوارث بمحاولة تفادي الوقوع في شرك العيون الحاسدة، سواء بالفرار من مجال رؤيتها أو بتقديم معلومات مغلوطة عن حياتنا للشخص الحاسد، لن يجدي في تفسير الظواهر السلبية التي وقعت، أو التنبؤ بتلك التي على وشك الوقوع، لأن الحسد يستند إلى أساس ديني يحتمل التأويل، كما أنه قد ينجح في توقع الكوارث الفردية إلا أنه يعجز عن توقّع الكوارث الطبيعية أو السياسية الكبرى مثل الحروب مثلاً.

وفي هذا السياق، يقدم علم النفس مؤشراً علمياً للشعور بالخطر قبل وقوعه، فتلخص جوديث أورليف الطبيبة النفسية بجامعة كاليفورنيا، ومؤلفة كتاب "المشهد الثاني" (second sight) التغيرات الجسدية التي تكون مصاحبة للغرائز التحذيرية، التي تعمل عندما يشعر الإنسان بالخطر على النحو الآتي: برودة في اليدين، قشعريرة عامة، وخز أو صرير في الأمعاء أو الصدر، الغثيان أو حموضة المعدة، الشعور بأنك في "حالة تأهب قصوى"، التعب أو فقدان الطاقة، ظهور الصداع.

كما تطالبنا ماري جاكش، المعالجة النفسية ومؤلفة كتاب "البحث عن الضوء بعد الظلام" (Finding Light after Darkness) بالانتباه واستخدام كل حواسنا لمراقبة البيئة التي حولنا لرصد كل ما هو شاذ وغريب في سلوك البشر بحيث يحتمل أن يحمل في طياته خطراً داهماً لم يكن في الحسبان.



فؤاد حمدي

ويُلاحظ أن علم النفس إنما يركز، في الغالب، على المخاطر وشيكة الوقوع، والتي تصيب الأفراد لا المجتمعات.

والحقيقة أن المسألة تحتاج إلى رؤية أكثر شمولية حيث تشمل فترات زمنية أطول، وجموعا بشرية أكبر، ولن نجد أنسب من الرؤية الفلسفية التي تملك النظرة الكلية بحكم طبيعتها، وقدرتها على تجاوز الجزئي والعارض والزائل.

وفى هذا الصدد، أذكر أني في فترة التسعينات من القرن الماضي كنت أعمل في أحد المراكز البحثية، وكنت، بحكم عملي، متابعاً جيداً لما يدور على الساحة العربية والدولية. ومما قرأته في ذلك الوقت ما كان يُعرف بـ"حروب المياه" ومشكلة "سد النهضة"، وقيل وقتها إنها الحرب القادمة مع الألفية الثالثة. والغريب أن المصطلح كان منتشراً، وكُتبت فيه دراسات عديدة، غير أن المسألة كانت تبدو شبيهة بأدب الخيال العلمي وغزو الكائنات الفضائية لكوكب الأرض. أي أن الوعيين السياسي والجمعي لم يكونا على مستوى الوعى العلمي، ولعل السبب يكمن في أن الحرب المطروحة كانت بيننا وبينها سنوات طوال، وربما لأن المشهد السياسي كان مشبّعاً بمخاطر أخرى وشيكة الوقوع مثل الإرهاب وحرب الخليج وغزو العراق.

وفى كل الأحوال تكمن الأزمة في وجود مسافة كبيرة بين الوعي العلمي الذي يلاحظ ثم يدرس ويبحث ويصل إلى نتائج، وبين الوعي الجمعي الذي يحيل النتائج إلى رأي عام من ناحية، وبينه وبين الوعي السياسي الذي يحيل الرأي العام إلى قرار سيادي من ناحية أخرى. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عما يُشاع الآن عن صفقة القرن، والحروب البيولوجية، والحروب النووية. فالمجتمعات العربية تمارس حياتها بأريحية لا تتناسب وحجم المخاطر التي تحدق بها، وليس أدل على ذلك من الغرق في تفاصيل يومية صغيرة تصل إلى درجة التفاهة، تستغرق الوقت وتستنفد الكثير من الجهد.

وربما لا يملك المواطن الفرد، أو حتى الشعوب كلها، القدرة على التغيير المباشر لأنه لا يملك سلطة صنع القرار، لكنه يملك الوعي والقدرة على تصعيد الشعور بالمخاطر، فقط يحتاج إلى الانتباه، وقراءة المشهد العام بجدية أكثر. وبهذا المعنى يمكن، نظرياً، تطوير دعوة ماري جاكش للاستفادة من كل الحواس ورصد كل ما يبدو شاذاً وغريباً على السطح، لأننا صرنا نحيا في عالم يتحرك حثيثاً نحو كارثة ما، لم تتضح معالمها بعد، ويكفي أن مكتشف فايروس كورونا تم اعتقاله بتهمة "نشر معلومات كاذبة" ثم تكريمه بعد وفاته مصاباً بالفايروس، وصار بعدها بطلاً ورمزاً قومياً لبلاده!

كاتب من مصر



مقال

بيت الكينونة

جائحة كورونا وعودة الأسئلة اللامفكر فيها

رمضان بن رمضان

يجمع المؤرخون على أن زمن الجوائح والأوبئة هو زمن الإرهاصات بالتحولات الكبرى التي تصيب المجتمعات والدول والإمبراطوريات في شتى مجالات الحياة، فما قبل كورونا ليس كما بعده.

قد يحدث الوباء كسرا مباغتا في التاريخ، إلا أن العالم القديم لا يمكن أن يموت مرة واحدة كما أن ما بعد كورونا لا يمكن أن يولد دفعة واحدة فجيلنا الحالي سيعيش هذه اللحظة الانتقالية بين الماقبل والمابعد. فهل سنكون جيل العبور والاحتراق ونعيش التمزقات والآلام؟ وهل سيكون الخوف من الآتي الرحم الحاضن للمخاض المولّد للرؤى الجديدة في مختلف مناحي الحياة؟

لقد لخص شاتوبريان (1768 - 1848)، وهو الذي عاش ما قبل الثورة الفرنسية وما بعدها، هذه الحالة، والترجمة للكاتب السوري هاشم صالح "لقد وجدت نفسي على مفترق قرنين كما يجد المرء نفسه على مفترق نهرين وقد غطست في المياه المضطربة مبتعدا بحسرة عن الشاطئ القديم حيث ولدت وسابحا نحو الشاطئ الآخر المجهول الذي تصل إليه الأجيال المقبلة والذي لن أراه بأم عيني".

فؤاد حمدي

فرض فايروس كورونا على العالم بأسره أن تغلق الدول حدودها البرية والبحرية والجوية وأن تجبر كل دولة متساكنيها لزوم بيوتهم حتى غدا التباعد الجغرافي والتباعد الاجتماعي سمتين بارزتين لسكان الأرض، حدث ذلك في ظرف زماني وجيز، وضع كان من المستحيل التفكير فيه في زمن العولمة.

لقد أصبح المسكن بيت الكينونة، فعودة الأفراد إلى بيوتهم قسرا تجعلهم يبحثون عن براديغمات جديدة يعيدون من خلالها صياغة ذواتهم والعلاقات فيما بينهم وقد تكون هذه العودة استرجاعا لوضع عاشته الإنسانية في تاريخها السحيق. يظل البقاء بالبيت الملاذ الأول والأخير من خطر لامرئي داهم يصبح البيت، في ظل هذه العودة للحميمية الأولى، القلعة الأخيرة لحماية مساحة المناعة التي تبقي جسما سليما في مأمن على نفسه من العدوى. الفايروس تهديد للحياة بوصفها مختزلة هذه المرة في مساحة المناعة التي يحتاج إليها جسم مّا كي لا ينقرض. لقد صار المنزل فجأة مساحة العالم الوحيدة التي يلوذ بها الأحياء من أجساد بعضهم بعضا بعد أن حولهم الفايروس إلى آلات عدوى تعمل ببراءة فظيعة. لقد حوّل الخطر الوبائي العالمي غير المرئي كل آخر مهما كان نبله وقرابته مجرد حيوان أو كائن ناقل لوباء أخرس. فالسؤال الذي طرحه الرومنطيقيون منذ هولدرلين في مطلع القرن التاسع عشر، بعد أن صار الشعر هو الشكل الوحيد للإقامة على الأرض: كيف نسكن العالم؟ قد صار فجأة سؤالا هزيلا وسيء الطرح، صار علينا أن نسأل على الأرجح "كيف نسكن بيوتنا؟" بوصفها "العالم" الوحيد المتبقي لنا كي لا ننقرض. في هذا البيت الذي يقدم نفسه بوصفه مساحة العالم الأخيرة يشعر المرء بأنه لم يعد يمكن تحمل أيّ نوع من الضيافة غير اللائقة أي غير المنسجمة مع الحمية ضد العدوى. إن متوالية من القيم قد انهارت فجأة، قال جبران خليل جبران (ت 1931) "لولا الضيوف لكانت البيوت قبورا". ولكنّ الخوف من الوباء قد أعاد مشاعر الناس إلى بدائيتها. فالناس أضحت أفعالا لازمة لا تتعدى إلى الآخر، حيث إن فرض التباعد الاجتماعي (la distanciation sociale) جعل أيّ ضيف مهما كانت طبيعته لا يحتمل. لقد غدا البقاء بالبيت تمرينا ما بعد أخلاقي وما بعد سياسي على سياسة الحياة من أجل مجرد البقاء على قيد الحياة وليس استقالة من الإنسانية التي تجمعنا بالآخرين. (جملة هذه الأفكار مستقاة من مقال د.فتحي المسكيني، "عودة الإنسانية إلى البيت" موقع tadwinet.net بتاريخ 26 مارس 2020).

الفردانية/الجمعانية

من المفارقات التي خلفها وباء كورونا، إعادة بناء الثنائيات ودفعنا إلى مراجعتها ثم إلى صياغتها صياغة جديدة. فبقدر ما تغوص الذات في شرنقتها تبحث عن خلاصها الفردي أو خلاص عصبتها، فإن للجائحة وجهها الآخر وهو تخليص المبادرة الفردية/الجماعية من عقالها في تحد لعوائق البيروقراطية المقيتة. فراحت تبدع وتصنع وتكتشف في مجالات شتى متصلة بالجائحة وما فرضته علينا من استعجال لسد نواقص منظومتنا الصحية الهشة، دون أن ننسى المد التضامني غير المسبوق مع الفئات الاجتماعية من ضعاف الحال.

لقد هبّ المجتمع بكل قطاعاته العلمية والمدنية والشعبية مدفوعا برغبة في العطاء لا حدود لها أبانت عن جواهر دفينة مخبأة كشفتها الجائحة بعد أن طمرتها السياسات الفاشلة. لكننا بالمقابل تقرح جسدنا الاجتماعي رذائل يعانيها من ذلك الجشع والاحتكار والأنانية والتخاذل في مد يد المساعدة والمضاربة والمتاجرة بآلام الناس حيث ينزل مستوى الإنسانية والإحساس بالانتماء إلى ما دون الصفر. إن العودة إلى البيت فرصة يتيحها لنا كوفيد - 19 لمراجعة بعض المسلمات ولاسيما مسألة الفردي والجماعي، وقضية الذات والآخر متسلحين بما تهبه لنا العزلة من صفاء



ذهني، بعيدا عن التوترات التي من شأنها أن تجعل رؤيتنا للأشياء ضبابية تغلب عليها الأيديولوجيا والانفعال وتحركها الغريزة، إننا نعود إلى البيت لنؤسس لكينونتنا أبعادا إنسانية ونعطي لوجودنا معنى جديدا.

تغير في أشكال التدين

إضافة إلى تداعياتها الاقتصادية والاجتماعية، لم تترك جائحة كورونا تديننا وممارساتنا الشعائرية بمنأى عن تأثيراتها فقد أصابه ما أصاب غيره من تغيرات هزت الضمير الديني ورجته فليس من السهل أن تغلق المساجد والجوامع ويحرم المؤمنون من صلاة الجماعة ومن صلاة الجمعة وكذلك تعليق العمرة وربما فريضة الحج، وكأننا عدنا إلى الدين في شكله الأول، لحظة انبثاقه، أصبحت الصلاة عبادة فردية/منزلية بحكم التباعد الجسدي الذي اقتضاه الخوف من العدوى واقتصرت صلاة الجمعة على الإطار المسجدي لكأنها العودة إلى ما قبل تشكل المذاهب الفقهية وإن استأنست وزارة الشؤون الدينية التونسية بالمذهب الحنفي الذي يجيز صلاة الجمعة بثلاثة أنفار ومعهم الإمام وذلك على عكس ما استقر في المذهب المالكي – وهو المذهب الرسمي للدولة – الذي يشترط في إقامة صلاة الجمعة وجود اثني عشر رجلا كل ذلك من أجل استمرار هذه الفريضة. أما صلاة التراويح وللأسباب نفسها فستعود إلى ما أقره الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث كانت صلاة فردية بعد وفاته، قبل أن يجعل منها الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه صلاة جماعية. أما بالنسبة إلى طقوس الموت ولما للموت من وقع بالغ الأثر على أهل المتوفى ولما يمثله الموت في حد ذاته من جلال وهيبة جعلت الشعوب من مختلف الثقافات والديانات تقيم له الطقوس التي تليق بمقامه، فأن يختزل كل ذلك في عملية دفن يحضرها عدد قليل أغلبهم من المؤسسة الرسمية، فالتخلي عن تغسيل الميت وتكفينه وتوديعه من قبل أهله والصلاة عليه – صلاة الجنازة – لأمر مؤلم لا يمكن تقبله والتعامل معه فهو غير مفكر فيه، إلا أنه في ديننا ما يجعلنا نرضى بالحد الأدنى من مراسم الجنازة وعملية الدفن بنفوس راضية مستسلمة لقضاء الله فمما استقر في الضمير الإسلامي مقولة "إكرام الميت دفنه" التي لم يثبت رفع هذا اللفظ إلى النبي صلى الله عليه وسلم وإن ثبت عنه صلى الله عليه وسلم قوله " ثلاثة يا عليّ لا تؤخرهن: الصلاة إذا أتت والجنازة إذا حضرت والأيم إذا وجدت كفؤا" (رواه الإمام أحمد في مسنده).

فدين يكرّم جثة مقبلة على العالم الأخروي جدير بأن يكون مكرما للأحياء تكريما يليق بوجودهم الدنيوي. كما مكننا الدين من صلاة الغائب وهي تكريم للميت عن بعد (بعد زماني وبعد مكاني) وهي بلسم للنفوس المكلومة بسبب الفقد. بقي الحج والعمرة وهما شعيرتان تقتضيان حضورا جسديا لأدائهما وهو ما يعرف بالاستطاعة المادية والجسمانية. إنهما رحلتان تقتضيان الاستعداد الذي قد يتطلب سنوات من الكد في جمع المال وهو ما يجعل شوق المسلم لزيارة بيت الله يزداد يوما بعد يوم، فحين يأتي الأمر بتعليقهما يولّد ذلك خيبة لدى الذين تعلقت نفوسهم بأداء الركن الخامس من أركان الإسلام. هذا الوضع كان بعض المفكرين القدامى قد تنبؤوا بحدوثه واقترحوا لمعالجته حلولا رفضتها المؤسسة الدينية الرسمية، تستند على تجاوز الزمن الطبيعي الواقعي للبشر والانغماس في نوع من الحج الروحي فالحاج أو المعتمر الذي حرم من زيارة بيت الله بإمكانه تشغيل مخيلته في إعادة ترميز الفضاء المعنوي والزمني للكعبة وما يحيط بها من شعائر واستبطان دلالاتها وهذا ما حاول أبو حيان التوحيدي (ت 414 هـ/1023 م) شرحه وبيانه في كتابه المفقود، "الحج العقلي إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعي"، مع العلم أن القوة القاهرة التي علقت العمرة والحج، تفتح للمؤمن، الحاج أو المعتمر بالقوة أن يتصدق بما جمعه من مال لمعاضدة مجهود الدولة في محاربة هذه الجائحة.

بقدر ما تجبرك الجائحة على الانكفاء، فإنك لا يمكن أن تغفل عما يحدث في العالم ولاسيما في مجال البحث العلمي الذي شهد انكباب العلماء والباحثين من مختلف الجنسيات في تسابق محموم في مختبراتهم من أجل الوصول إلى لقاح شاف من هذا الوباء في أسرع وقت ممكن وفي ذلك فليتنافس المتنافسون. وبما أن العلم لا جنس له فهو إنساني بامتياز. ومما شد الانتباه أيضا في هذا الظرف أن وباء كورونا دفع دولا إلى التخلي عن تشددها في محاربة الرموز الدينية في الفضاء العام فسمعنا آذانا يرفع في عديد الدول الأوروبية وقرآنا يتلى في المتاجر وأمام الكنائس ومواطنون أوروبيون يشاركون المسلمين صلواتهم، لكأنّ العباد ينشدون الخلاص بشتى الوسائل، فالطرق إلى الله بعدد أنفاس الخلائق.

إن ما أحدثته جائحة كورونا يجعلنا متفائلين بانبثاق عالم جديد بديل عن النظام العالمي الحالي القائم على العولمة ذات التوجه الليبرالي المتوحش، شريطة الاتعاظ من الأخطاء المرتكبة.

ناقد من تونس



فؤاد حمدي



الإنسان والوزيران
في تجربة أبي حيان التوحيدي

أحمد سعيد نجم

من المؤكّد أن أبا حيان التوحيدي قد يصاب بدهشةٍ بالغة، لو أتيح له أن يعرف بأن لنا، نحن نزلاء الألفية الثالثة، تقييماً مخالفاً لتقييمه الشخصي للقرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي؛ القرن الذي عاش ومات فيه.

وبالنسبة إلينا فقد بلغت الساحة الثقافية في الإسلام أوجها في ذلك القرن. ففيه كما يقول المفكّر الجزائري المتميّز محمّد أركون في كتاب: "الإسلام، نقد واجتهاد"، "... اتسعت هذه الساحة إلى أبعد مدىً ممكن، سواء من حيث المعارف والعلوم الممارسة فيها، أو من حيث المشاكل التي طُرِحت للنقاش، أو من حيث الأفكار التي تمّ تداولها من المثقفين " (محمّد أركون " الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد " ترجمة وتعليق: هاشم صالح، لافوميك، الجزائر، دون تاريخ ص 5).

وهذا الرأي، الذي أكدّه من قبل أركون ومن بعده كثيرون، صائبٌ تماماً، وهو رأي أغلبنا، غير أنه يأتي بعد مرور أكثر من ألف عام على وقائع العيش اليوميّ القاسي الذي مارسه الناس أيامذاك. وأما بالنسبة إلى أبي حيان فالوقائع الشرسة لحياته؛ وهي وقائع لم تعرف الشفقة، وتجهل شيئاً يُدعى الرحمة، وهي بالكلّية لم تسمع بما سيدعُوه البشر لاحقاً: حقوق الإنسان، فإنها ألجأته في وصفه لعصره إلى استخدام أبشع النعوت.

فتلك الأيام كانت فيما يخصّه، ويخصّ ملايين البشر الذين شاطروه العيش المضطرب، أيامَ " العيش النكد، والشؤم الشامل، والبلاء المحيط، والغلاء المتصّل، والدرهم العزيز، والمكسب الدنس، والخوف الغالب... ورزوح الحال، وفقد النصر، وعدم القوت، وسوء الجزَع، وضُعف التوكّل...

... نعم، ومع الأدب المدخول، واللسان المتلجلج، والعلم القليل، والبيان النزر، والخوف المانع " (أبوحيان التوحدي " أخلاق الوزيرين " تحقيق محمّد بن تاويت الطنجي. طبعة دار صادر. بيروت. 1992 مصوّرة عن طبعة المجمع العلمي العربي بدمشق)، وكانت أياماً اضطر فيه هذا الكاتب الكبير، أصفى مرايا عصره، عصر الاضطراب الاجتماعي والتشرذم السياسيّ، الكاتب الذي وصفه المستشرق الألماني آدم متز في كتابه "الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري" بالقول "ربما كان أعظم كتّاب النثر العربي على الإطلاق" (آدم متز " الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري " ترجمة محمّد عبد الهادي أبو ريدة. لجنة التأليف والنشر، القاهرة 1940 ج 1 ص 395).

فهذا الذي لعلّه أعظم كاتبٍ في اللغة العربية اضطر في أواخر سني عمره، بعد الشهرة والمعرفة "إلى أكل الخُضر في الصحراء، وإلى التكفّف عند الخاصة والعامة... وإنّ زماناً أحوج مثلي إلى ما بلَغَك، قال أبوحيان مخاطباً القاضي أبوسهل الذي لامه على إحراق كتبه، لزمانٌ تدمع له العين حزناً وأسى" (ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار المأمون بالقاهرة. الطبعة الأخيرة. ج 15 ص ص 16-26).

ويأسُ أبي حيان من أبناء عصره، ومن أبناء العصور الذين سوف يأتون بعد أبناء عصره، دفعه، عملاً بالمثل القائل " بيدي لا بيد عمرو " إلى إحراق كتبه. فقد أحرقها كي لا يمكّن أحداً من التلاعب بها "... ويدنّسون عِرضي إذا نظروا فيها" (- المرجع


أسعد فرزات

السابق. ص ص 16 - 26).

ولسوف يتنفس، وهو ينظر إلى النيران تلتهم تصانيفه حرفاً حرفاً، ذات الأنسام الشافية التي يستشعرها كلّ من ينفضون العلائق والأغلال الأرضية عن أرواحهم، وهي ذات الأنسام التي سبق لأحد أسلافه، وهو داود الطائي، أن أحسّها بعد أن ألقى كتبه في البحر، وقال في وداعها "نِعْمَ الدليل كنتِ، والوقوف مع الدليل بعد الوصول عناءٌ وذهول، وبلاءٌ وخمول" (المرجع السابق).

ولقد صدق ظنّ أبي حيان في المقبل من الأزمان. فالعصور اللاحقة لعصره قامت بالتخلّص من كتبه بطريقة أخرى، وذلك من خلال إقصائها، وإخفائها داخل قماقم مخصّصة لكلّ ما هو مشؤوم، ومحظور؛ ومُبعد عن أنظار العامة والخاصّة.

ومثل ذلك الإقصاء المريب لأبي حيان ولمؤلفاته سوف يثير دهشة المؤلّف الموسوعي ياقوت الحموي (- 626 هجرية/1229 م) الذي كتب بعد نحو قرنين تقريباً على وفاة التوحيدي. فبعد أن قدّم ياقوت ترجمةً هي الأوفى لأبي حيان في المراجع العربية القديمة، في كتابه "معجم الأدباء"، واستهلّها بعبارات يمكن أن توصف بلغة عصرنا، بأنها عبارات أيقونية "فيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة، فردُ الدنيا، الذي لا نظير له ذكاءً وفطنة، وفصاحة ومُكنة، كثيرُ التحصيل للعلوم في كلّ فنٍّ حفظه، واسعُ الدراية والرواية ".

فمن بعد هذا التوصيف الأيقونيّ، ثبّت ياقوت بشيءٍ من الحيرة استغرابه التالي "ولم أرَ أحداً من أهل العلم ذكره في كتاب، ولا دمجه في خطاب، وهذا من العُجب العُجاب" (المرجع السابق).

وذلك التوصيف من الحموي لأبي حيان

جاء ونحن ما نزال في أوّل طريق التقهقر الحضاريّ. وأما بعد أن نتلوّى مع القرون المديدة في تلوّيها المتقهقر فسوف نصل إلى القرن الثامن الهجري. وفيه سيتمّ مع الإمام الذهبي (- 748 هجرية/1348 م) استبدال الأيقونات الناصعة التي طوّقت عنق أبي حيان بأخرى شديدة القتامة. وسوف تبدأ ترجمته في المؤلف الموسوعي الكبير "سِيَر أعلام النبلاء" على النحو التالي "الضالّ الملحد، أبوحيان، عليّ بن محمّد بن العباس، البغدادي، صاحب التصانيف الأدبية والفلسفية " (الإمام شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمّد نعيم العرقسوسي. مؤسسة الرسالة. بيروت 1996 ج 17 ص (119).

وبالرغم من هذا الهجوم الماحق من الذهبي على أبي حيان التوحيدي، فإنه، مع ذلك، لن يعدم له نصيراً في شخص الإمام تاج الدين السبكي (- 771 هجرية/1370 م). ومما جاء في كتابه "طبقات الشافعية الكبرى" دفاعاً عن أبي حيان "... ولم يثبت عندي إلى الآن من حال أبي حيان ما يوجب الوقيعة فيه، ووقفتُ على كثيرٍ من كلامه فلم أجد إلا ما يدلُّ على أنه كان قويّ النفس، مزدرياً بأهل عصره، ولا يوجب هذا القَدْرُ أن يُنالَ منه هذا النيل" (الإمام تاج الدين السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق محمود محمّد الطناحي وعبدالفتاح محمّد الحلو. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة 1964 ج 5 ص 288).

هل وضع الإمام السبكي في توصيفه الدقيق هذا لحالة أبي حيان الشخصية ولمجمل إبداعاته إصبعه على مكمن المشكلة؟ وحصّل بالتالي المعنى الحقّ لخطاب أبي حيان وأن المقولة الدلالية الحاضرة في معظم ما كتبه هي "قوة النفس، وازدراؤه منافقي عصره، من ذوي النفوذ والسلطان"، وأن من تيماته الأخرى: دفاعه عن حقّ الانسان، أيّ إنسان، في أن يثأر لإنسانيته ولكرامته من ممتهنيها أياً كانوا، ومهما علت مواقعهم "وإنما يُخدَمُ مَنْ انتصب خليفةً لله بين عباده بالكرم والرحمة، والتجاوز والصفح، والجود النائل، وصلة العيش وبذلِ مادّة الحياة، وما يُصاب به ذو الكفاية... وأما إذا كان خليفة الله بين عباده ساقطاً وخسيساً، ومضاداً لكلّ ما ذكرنا من صفات حميدة، فالدين والحكمة يقولان بأن لا طاعة له، أياً كان موقعه، بل على العكس ينبغي أن يُشَهَّرَ به في كلّ سوق، وفي كلّ مجلس..." (أبوحيان التوحيدي، أخلاق الوزيرين، مرجع سبق ذكرة، ص 15).

ولا يخفى ما في أقوال أبي حيان هذه من مخالفة صريحة لفضيلة التحلّي بالصبر، وتحمّل طيش الحكّام وجبروتهم، وعدم النيل منهم، أو الخروج عليهم، مهما اشتطوا، أو تمادوا، أو استهتروا بأموال الناس، واستباحوا أرواحهم وحرماتهم، وهي الفضيلة التي يوصي بها معظم فقهاء الأمة، حفاظاً على وحدة الأمة.

فمن هاهنا، ولا شيء غير ها هنا، نفهم الهجوم الكاسح من معظم الفقهاء على أبي حيان، وإلا فإننا لو تحدّثنا بلغة الدين والإيمان، فسنقول بحق: إنه كان أقرب وأكثر تواصلاً مع الله من معظمهم. وعلى من يشكّك بهذه الدعوى أن يقرأ كتابه المسمّى "الإشارات الإلهية".

أجل. لقد قدّم الإمام السبكي تبرئة وازنة لأبي حيان، وتراثه الكتابي، غير أن تلك التبرئة ظلّت صرخةً في وادٍ مهجور. ففي القرون اللاحقة على القرن الرابع الهجري اختلف كامل إيقاع الحضارة العربية - الاسلامية. وفي إيقاعها الجديد لم يعد ممكناً لا تأليف ولا حتى قراءة كُتُبٌ مثل "الامتاع والمؤانسة" و"المقابسات" و"الهوامل والشوامل" و"أخلاق الوزيرين". والسبب في ذلك فإنه في غاية البساطة: فحتى تكتب مثل تلك الكتب، وحتى تجد من يقرأها، ينبغي أن يوجد على أرض الواقع رجالات من أمثال أبي سليمان السجستاني، وأبي سعيد السيرافي، ومسكويه، ويحيى بن عدي، والمتنبي، وابن جنّي، و...و... وتطول القائمة.

كما وينبغي بالمثل أن يوجد لأمثال هؤلاء المبدعين رعاةٌ، يكون أكبر فخرهم أن تضمّ دواوينهم ومجالسهم كافّة أصحاب المحابر من أمثال سيف الدولة الحمداني، وعضد الدولة البويهي، وابن الفرات، والمهلبي وابن العميد والصاحب بن عباد وأبي عبدالله العارض، وبالأخصّ هذا الأخير (- قُتِل سنة 357 هجرية) وهو الذي أثمرت المنادمة بينه وبين أبي حيان عن الكتاب العظيم "الإمتاع والمؤانسة". الوزير أبو عبدالله العارض الذي قال يفاخر بكوكبة الأدباء التي ضمّها مجلسه "والله ما لهذه الجماعة بالعراق شكلٌ ولا نظير، وإنهم لأعيان أهل الفضل، وسادة ذوي العقل، وإذا خلا العراق منهم فُرِّقَنَ على الحكمة المرويّة، والأدب المتهادي، أتظنّ أن جميع ندماء المهلبي يفون بواحدٍ من هؤلاء، أو تُقدّر أن جميع أصحاب ابن العميد يشتهون أقلّ مَنْ فيهم". (أبوحيان التوحيدي، الصداقة والصديق، تحقيق د. إبراهيم كيلاني. مؤسسة الرسالة. دمشق - بيروت 1998 ص 80).

وهكذا، ففي القرون التي تلت القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، القرن الذي لعنه أبوحيان وأحرق كتبه احتجاجاً على العيش المذلّ فيه، لا أبطال مسرحية الإبداع الفكري، ممّن أخذوا الساحة الثقافية في الإسلام إلى أوسع مدىً ممكن لها، عادوا موجودين، ولا خشبة المسرح، أي المجالس التي أقامها رعاة الأدب والعلوم لاحتضان حوارات وشغب كافة أصحاب المحابر ظلّت قائمة مثلا كانت؛ وإن صدف في العصور التالية على عصر أبي حيان وعُثِرَ على من يتفلسف، أو يتكلّم، أو يتهرطق بحسب توصيف الفقهاء لأيّ تفكّر عميق في العقائد وفي الأشياء يمارسه البش، كلّ البشر، فقد كان في انتظاره القتل أو التشريد، كما جرى مع المتصوف السهروردي القتيل، مطلع الدولة الأيوبية.



أسعد فرزات

وعلى العموم، فالحكي عن انحطاط العلم والأدب في تلك العصور يستحقّ وقفات أطول من هذه الوقفة، وأكثر تعمّقاً. واختصار القول فيها يمكن أن يُلّخص كالتالي: إنّ من خصائص أيّ عصرٍ من العصور، كما هو معروف للجميع، أنه يعيد هيكلة الأقوال البشرية السابقة عليه وفقاً لروحه ولمقتضيات البرهة التي بلغها تطوراً أو تقهقراً، انطلاقاً من راهنه، من الآن وهنا. وبالتالي فالعصر، أيّ عصر، لا يُحدّد لأبنائه ممكنات الكتابة فقط، بل وممكنات القراءة أيضاً. وإذا كنا نقرأ أو نكتب في أيّ وقتٍ من الأوقات، فلسنا على الحقيقة من يقرأ ولا من يكتب، بل هو عصرنا، وقد أمسكنا بالقلم والكتاب نيابةً عنه وعنّا، لنكتبه ويكتبنا، ولنقرأه ويقرأنا.

ولكن، هل سبق أن أوردتُ في هذه المادة شيئاً عن القماقم المخصّصة لحبس الأعمال الملعونة؟ نعم، ومن بين الكتب التي أصابتها لعنة المنبوذين، بحيث لا يعود أحدٌ يرغب بلمسها أو الاقتراب منها، كتابٌ لأبي حيان التوحيدي عنوانه في إحدى طبعتيه "مثالب الوزيرين" وفي طبعة أخرى "أخلاق الوزيرين".



فهذا الكتاب الذي لا غنى عنه لكلّ باحثٍ يريد دراسة أدب تلك الحقبة، المزدهرة أدبياً وفكرياً، والمنحطّة سياسياً واجتماعياً، منعت من تداوله في الحقبتين المملوكية والعثمانية أسطورةٌ تقول: إنه يجلب الشؤم لكلّ من يقرأه.

ومما جاء في "وفيات الأعيان" للقاضي ابن خلّكان (- 681 هجرية/1282 م) وكان من المؤمنين بشدّة بتلك الأسطورة المزعومة "وكان أبوحيان، عليّ بن محمّد التوحيدي العبّاسي قد وضع كتاباً سمّاه 'مثالب الوزيرين'، ضمّنه معايب ابن العميد والصاحب بن عباد، وتحامل عليهما، وعدّد نقائصهما، وسلبهما ما اشتُهِرَ عنهما من الفضائل والأفضال، وبالغ في التعصّب عليهما، وما أنصفهما. وهذا الكتاب من الكتب المحدودة (المشؤومة)، ما مَلَكَه أحدٌ إلا وانعكست أحوالُه، ولقد جرّبتُ ذلك، وجرّبه غيري على ما أخبرني من أثقُ به" (ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق د. إحسان عباس. دار صادر. بيروت 1977 ج 5 ص ص 113/112).

إذاً، فذلك هو رأي القاضي ابن خلّكان في كتاب "أخلاق الوزيرين". ولو كنّا نكتب مادتنا هذه في القرن الذي عاش فيه، القرن السابع الهجري، لردّدنا معه: إن الأمر بخصوص كتاب "أخلاق الوزيرين" ليس جائزاً فحسب، بل إنه مُجرّبٌ أيضاً.

وأما إذا انتمينا إلى رؤى عصرنا الراهن، إلى الآن وهنا، اللذين يخصّان برهتنا، فسوف نكتفي بعد قراءتنا لمثل الأسطورة التي أوردها ابن خلّكان بالابتسام...

الابتسام والتفة.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

أسعد فرزات




أذهب إلى اللغة لأعرف اسمك

أحمد يماني

الضوء المطفأ بحجر

بقطعة صغيرة ملقاة عرضا في الفضاء ينتهي
كل شيء،
ينتهي الليل وينفض النهار
بين كل طريقين معلق أعلاهما حجر غير مرئي يطفئ الحياة بطريقته
في دائرة تسع قدمين واقفتين تنهال الحجارة حتى تسقط القدمان،
المشهد الدامي لأقران يذبحون أخاهم.
الضوء المطفأ بحجر.

اللعبة

أحيانا مارسنا هذه اللعبة:
كانت تضع رأسها على الوسادة
في منتصف السرير
وأنا جالس خلف الوسادة
أرى وجهها مقلوبا.
تبدأ بالكلام ويظهر فكها السفلي
متحركا حرا في الهواء
ثم الضحكة
تبرز الأسنان
فاللثة والعين غير مرئية
ثم نقلب الوضع ونضحك.
حذار من هذه الألعاب
فمرة انعقدت في رأسي
تلك الصورة للفك السفلي
متحركا في الهواء
وبدت فيها بوضوح تلك الفكرة القائلة
إن الحياة بلا معنى.
الفك السفلي متحركا في الهواء
في حياة بلا معنى.

قصيدة

سأموت مباشرة بعد أن أقرأ قصيدة واحدة
قد تكون لشاعر مرّت عليه القرون
أو مرّت عليه أيام
أو لم تمرّ بعد.
قد تكون في لغة أجيدها
وقد تكون منقولة
قد تكون طويلة أو قصيرة
لا يهم.
لكنني سأقرأها بتمعن
ولن تجيب لي عن سر الحياة،
وأنا بدوري لن أبحث فيها عن أيّ أسرار
ولن أحمّلها ما حمّلته لتلك المرأة الصغيرة
التي أحببتها لاهثا وأحبتني لاهثة.
وهي بدورها لن تحمّلني شيئا
لن تداور وتناور
ستتقدم ناحيتي هادئة
في الجلال الذي يحيط بموتي الوشيك
على الفراش.

أمل بشير

لن أتمسك بها بعد قراءتها
سأتركها تفلت من بين أصابعي،
سأدع حروفها تغيم حرفا وراء آخر
حتى لا تصبح قصيدة في النهاية
وساعتها سأغمض عيني عليها نهائيا.

رحلة

كنت في رحلة لا أعرف متى تنتهي
لكنّني لم أكن مسافرا
ولا منفيا ولا مناضلا
كنت في رحلة يعود البعض منها
لم أكن مهاجرا
هذا ما قلته للجميع
وعين السائح، العميقة أحيانا
كانت معصوبة لدي
عصبتها بنفسي
ماذا أفعل بعين كهذه؟
بعد أن نسيت الهجرة
نسيها الجميع



بل وأكد أصدقائي الجدد
أن أيّ إشارة إليها
سوف تزعجهم
هم أيضا يريدون التصديق
أنني أبدا لم أخرج من البيت ساعة الظهيرة
وأنه لم تكن هناك أبدا دموع وقلوب منكسرة وألم رهيب في الأعمدة الفقرية
لم يكن هناك شيء من هذا
فقط سقطت من القطار
كما سقط أبي من قبل
ولم يعد إلا زائرا
حيث حمله القطار في ليلة بعيدة.

ترتيب اليوم

قبل الذهاب في الغيبوبة الأخيرة
لا بد من ترتيب اليوم:
رؤية الزيف القابع في كل فعل نبيل وغيره،
تحليل الخيانة والوصول إلى أنها لم تحدث أساسا بوصفها مفهوما غير قابل للتطبيق،
تصديق الكذب والمبالغة وإعلاء الذوات البشرية،
عدم تصديق المشاعر العاطفية المختلطة بالدموع،
تصديق الجسد الذي يئن لذة وتعبا،
ثم تكذيبه بعدها،
فهم الألوان المجتمعة عشوائيا في حيّز واحد،
معرفة وتأكيد معرفة أن العالم فانٍ،
رؤية النجوم من الشرفة والتلويح لها،
زيارة افتراضية لمقبرة العائلة،
وضع زهور افتراضية أمام بيت الحبيبة السابقة،
التخلص من الحبيبة السابقة بتمريغ الزهور الافتراضية بالتراب،
ممارسة الحب مع فتيات يخدمن العجائز
درجة الاتساق لديهن عالية،
تذويب قطعة جديدة من الأنا،
الوداع الداخلي دون إعلان لعدد من الناس،

ليسوا موتى تماما على أيّ حال.

لغة أجنبية

كان اللصوص يقتربون من البيت
كانوا تحته مباشرة
يتحدثون لغة أجنبية
لكنها مفهومة.
كان عليّ الصراخ فقط دون كلام
كان عليّ إفزاعهم إذا كان ضوء البيت لا يردعهم
كانت الصرخة للداخل لا تصل حتى إليّ،
فخرجت إلى الشرفة شاهرا عصا وضاربا العماليق المحيطين بالبيت
محطمًا كل ما تطاله يدي
دون صوت.

الشمال

في الطريق إلى الشمال
كانت العربة تقترب
وكلما اقتربت كان الهواء يخفّ وتغيب الشمس قليلا
ويهطل المطر.
لكن عند الوصول
هناك عينان عظيمتان بانتظاري
في لحظة الوصول أكون أنا نفسي خفيفا كالهواء
غائبا قليلا كالشمس
وأتصبب عرقا.
لكن العينين الحبيبتين هناك
على بعد أمتار
هناك تختفي العربة ويصير الشمال جنوبا.
أنا في مكان لا أعرفه وقد لا أعرفه أبدا
لكن ماذا يهم إذا كانت العينان الحبيبتان
تنظران إليّ على بعد أمتار
وحيث بعد قليل
ستكون حبيبتي كاملة بين ذراعي.

بين الحين والآخر

أحب أحيانا أن تفكري بي
لا أقول كل يوم وكل ليلة
لكن أحب أن تفكري بي
بين الحين والآخر.
مثلا عندما تبدئين لوحة جديدة
عليك أن تتذكري
لكن ليس دائما
أن أول لوحة لك رسمتِ فيها قدميّ.
ومع ذلك
ليس عليك أن تتذكري ذلك
في كل مرة تبدئين فيها لوحة جديدة.

لحظة الأرض

فهمت من ذلك اليوم
بعد أن أكملت الخامسة بقليل
أنني سأقف وحدي دائما
ثم يحييني الجميع بعد ذلك.
أيّ تحية لا يمكنها محو السنوات الخمس
حيث أقف أنا
دون ألم ودون دموع.
فقط أقف هناك كما وقفت دائما عشرات السنين بعد ها ،
دائما الشيء نفسه بتغييرات طفيفة.
تلك كانت لحظتي الأبدية
اللحظة المسجلة باسمي على الأرض
واللحظة التي أمحوها يوميا.

منطق

صحوت في منتصف الليل
وكلمتا استقراء واستبطان تطنان في رأسي،
وقبلها رأيت كائنات خفية تهاجم بيتي وتشعل الأضواء.
كان ذلك من جراء معركتنا الأخيرة قبل ساعات
حيث تقولين إننا يمكننا عبور العالم متجنبين مناطقه الخطيرة البائسة
وأنا قلت لك إن الخوف الأكبر في الأمتار القليلة التي تفصلنا عن البيت،
البيت المرعب في مثل هذا الوقت من الليل.

أوراق

من وراء مكتبها العالي
تنظر السيدة عميقا في عيني
قبل وضع توقيعي على أوراق كثيرة.
تقول لي في حالة موتك
يؤول الأمر إلى الورثة.
أتوسل إليها ألا أموت الآن
لكنها بعينيها الكبيرتين
تغرز نظرتها أكثر في عظامي
وأنا أتهاوى أمامها على الكرسي
وأخترع توقيعا جديدا
لا يشبه بتاتا توقيعي الحقيقي.

البحيرة

ثم كانت الغرفة كبيرة
إلى درجة أن حوائطها كانت جبالا شاهقة
وسقفها سماء مضيئة
في تلك الأيام التي كانت فيها الطبيعة بيتا
ثم جاء يوم اصطدم فيه رأسي بالسقف
وانجرحت
ثم صغر الشارع
والحي والمدينة.
وفي بلاد أخرى
في البدء



لم يكن السرير كبيرا
ولا الحجرة شاهقة
ولا البيت
ولا الشارع
ولا الحي ولا المدينة
كان كل شيء في موضعه
والحياة عادلة وجميلة
لكنني أصحو كل ليلة وأنتظر
لأسقط من جديد في
تلك البحيرة من القطن المضغوط
في تلك الجبال الشاهقة والسماء المضيئة.

خوف

كنّا نضحك والأسى يعتصر قلوبنا، ها نحن على وشك مغادرة الحياة. ليتنا ما عرفنا ذلك أبدا. أعلنوا أن تهديدا عظيما يحيق بالمدينة، وفي غضون ساعات ستبدأ المنازل بالانهيار والجميع سيموتون تحت الأنقاض. مرّت عربات ضخمة تحمل تماثيل الميادين إلى مكان غير معلوم والخوف بلغ الحناجر. صعدنا جميعا إلى سطح بيتنا القديم وقلنا لنكن معا لحظة السقوط، فرشنا حصائر ووضعنا أطباقا صغيرة وفكرنا أن العمارة الكبيرة بجانبنا ستتكفل سريعا بموتنا.

أبدية

قد يكون غدا صباحا، فجرا، بعد منتصف الليل.
لكن الأفضل بعد غد، بعد شهر، بعد أربعين سنة.
فقط تؤلمني ضحكتي وضحكات البشر التي صاحبتني طوال الحياة.
كان لا بد للضحكة أن تكون الأبدية،
أو على الأقل أن تكون هناك في الأبدية،
لكن أبدية محدودة، مثلما ننام تماما أو نطفئ الضوء.
كل ليلة أطفئ الضوء وأتمدد في تابوت السرير،
منتظرا بكل لطف القلب وبكل الحنان ألا يعود الضوء
من جديد
كي لا أضطر إلى إطفائه مرة أخرى

محبة القدر

القدر
يظهر هناك في موضع ما
نقطة عرق تسقط في العين
نقطة غريبة مالحة
وباردة
تسقط من مكان ما
لكنها تبقى في العين
لا تفضل الفم بل العين
نقطة حارقة لا يُعرف مصدرها
لكنها مع ذلك قريبة
كأنها سقطت من العين في العين.
أمام البحيرة الاصطناعية بجانب البيت،
شاهدت الماء يصعد ويهبط في عود أبدي مؤقت في النافورة.
رأيت أجزاء صغيرة من قدري في انكشاف نادر
كانت تطل من وراء الماء،
رأيتها بوضوح وابتسمت لأقداري وللمياه وعدت إلى البيت.

إلى ياسر عبد الطيف وهيثم الورداني

بعد أكثر من عشرين سنة،
عرفت كلمات الأغنية،
لكنني لم أعرف الأغنية حقيقة.
بعد أكثر من عشرين سنة أحاول الوصول إلى ذلك الدماغ،
إلى لحظة تيهكما الكبرى،
لكن لا أصل إلاّ إلى نتف صغيرة،
لعلها النتف نفسها التي سقطت منكما
وأنا جالس بينكما في تيه آخر

أمل بشير



أحاول الوصول إلى تلك النغمات الغريبة
التي تزلزلكما
لكنها تأتي لتضرب نفسي المعدنية وترتد من جديد
ولا أصل ولا تصل وتنام العين.
ربما تأتي في لحظة تيه أخرى
وأنا أتدثر بمعطف
في بيت يشبه منازل أهالينا التي اختفت.
ولعلها لن تعود، ستختفي هي أيضا في تيه أكبر.
على الأقل لحقت بالكلمات،
هذا ما أظنه، مطمئنا نفسي،
الكلمات التي أكلت رؤوسنا طوال الحياة.
تطلقين فوقها صوتك الغريب العائش بين الماء والتراب،
صوتك سجادة تطير وحدها،
صوتك نافورة تسقط على نفسها،
صوتك دخان يتشكل ويضيع ويتشكل من جديد،
وأنت الصوت الذي يتقدمك والذي يتخلف عنك.
أنت الكلام عند الشفة العليا التي لا تنطبق تماما على السفلى
لأن النهر يجري هناك.
أنت الواقفة في حيّز يرتبط مباشرة بسرتك،
بحبلها غير المرئي الذي يلفك كاملة
وأنت تتقدمين بنهديك غير منتبهة أن الحبل غير المرئي يحملهما
وأن الحبل القادم من مركز في الوسط يتدلّى إلى فخذيك
وينتهي عند الأصابع النائمة كحمامة عينيك
ويصعد من جديد رافعا ظهرك النحيل
وجاعله يرتاح على قاعدتين عظيمتين من الرمال المبلولة المتحركة
ويمضي إلى مثلث يقف شامخا دون حاجة لأضلاع
قبل أن يصعد حتى يربط الخصلات المتطايرة وحدها.
أنت الحبل الذي يلفك كاملة
وأنت الكاملة في الحبل
أنت لا تأتين من مكان
أنت تندلقين مرة واحدة كماء يسقط من الأعالي.

الشرق والغرب

1

أذهب إلى اللغة لأعرف اسمك، اسمك راسخ مشدود إلى قاع الجبل، مقيم في أسفل الجبل وفي أعلاه، مقيم في المكان وفي الزمان، زمان الجبل، الإقامة كفعل لا يضاد الرحيل ولا يناقضه، لأنك راحلة ومقيمة، في الأسفل وفي الأعلى، أنت باقية هنا وباقية هناك.

2

اليدان، الأصابع، الأظافر، الذراع، الكتف ثم الأصابع من جديد، ثم اليدان، الأظافر وحدها، ثم اليدان مرة أخرى فالأصابع، كتلة العظام، كتلة الحنان، كتلة الغرام في كل ثنية، في كل ارتفاع لليد وكل انخفاض لها. كتلة الحياة، الحياة في العظام، العظام التي في اليدين وفي الأصابع وفي الأظافر وفي الذراع وفي الكتف.

3

تنطبق شفتاي وأرقب شفتيك منطبقتين، في لحظات الانطباق هذه ليس أقل من النوم داخل فمك، هناك كان لا بُدّ أن أكون أنا في الداخل بين اللعاب وبين الفرجات غير المحسوسة بين عظام الأسنان، هناك حيث اللسان وسادة كبيرة وحيث الحياة كانت ستكون عظيمة.

4

كنت تطيرين، مع ذلك الجسد الغريب الذي يحيطك أكثر من عائلة وأكثر من حبيب، جسدك الطائر الملتصق مؤقتا بجسد غريب سيعود مرة واحدة وحده، وحده يطير ويهبط إلى الأرض التي لا تسعه، وصولك إلى الأرض كلسعة سرعان ما تختفي وتقفين وحدك ناظرة إلى الأعلى حيث كنت منذ قليل. ستقفين وحدك دائما، عليك أن تعرفي هذا من الآن، لن يحيط بك علما أحد، لن يصل أحد إليك لأنه ما من موضع يمكنه الوصول إليه وإذا وصل واحد إلى أحد أعضائك فعليه أن يكون ممتنا وحزينا وعليه أن يسرع بالخروج وأن يترك ذلك العضو في مكانه، المكان الذي لا يمكن الوصول إلا إلى منتصفه كحد أقصى.

5

اليوم لمحت خيطا قديما يمتدّ على عرض جبهتك، خيطا لن يراه غيري ليس لأنني من وضعه لكنني من وجده. الخيط الذي يصل جبهتك بحاجبيك المشرعين المستعدين لالتهام الحياة، التهام الحياة مثل أم قديمة تلتهم أطفالها. كان الخيط يمتد وحده ليصل إلى البريق الذي يتلوى كمحيط ناعم في عينيك، عينيك اللتين تغمضان وتنفتحان وتعودان صغيرتين وكبيرتين وواسعتين وضيّقتين في الأوقات نفسها، عينيك اللتين لمحت الخيط يحيطهما كأب، كحبيب ذهب مرة هناك وهناك اختفى لأن الجميع سيختفي هناك، هناك في تلك العينين، يا لهما من عينين.

6

لم يكن ثمة شرق وغرب
لأنك في لحظة واحدة
تضعين الاثنين على رأسك
كذلك الثور الذي يرفع العالم على قرنيه
الثور الذي يعبر بحارا وأنهارا وصحارى وليلا طويلا
وأنت تضعين الشرق والغرب في شعرك الفاحم الغريب
وتضعين الغرب والشرق في أسنانك الصغيرة
كأن الشعر الفاحم الغريب والأسنان الصغيرة
مطلق الشرق ومطلق الغرب.
لم يكن ليلا كذلك
لكنك كنت أنتِ
كما لا يمكن لأحد أن يكون
سوى مرة واحدة
سوى ليل واحد
مرة واحدة تكونين ومرة واحدة تذهبين
دون أن ينتظر أيّ مغنٍّ أن يغني تحت نافذتك
ودون أن تنتظر نافذتك من يغلقها فهي مغلقة من نفسها
بحديدها المصنوع في أزمنة بعيدة
وخشبها الذي يقفل على نفسه
والقادم من أشجار لها رائحة الماضي،
كوحش يطلق نيرانه على رأسه نفسها ولا تمسه
وحش قابع في غابة الأشجار القادمة من الماضي
ودون أن تكوني هنا كاملة
يعبر طيفك ذات مساء في شارع لا ينتهي إلا ويبدأ من جديد
ويبقى الطيف هناك ملوحا للعابرين
دون أن ينظر لأحد
وفي لحظة واحدة
يختفي الطيف أولا في الليل ثم في الشارع
ثم يختفي الوحش وغابة الأشجار والماضي
ثم يختفي الثور والعالم من فوقه
ثم يختفي الكلام والصمت
ثم يختفي الشرق والغرب
وتعودين أنت من جديد
طاغية وحدك
في مطلق الطغيان.

شاعر من مصر مقيم في مدريد



ملف

أبطال الروايات

من أين يأتي الكُتّاب العرب بشخصيات رواياتهم؟

سموقان أسعد

تمثل الشخصية أحد الركائز الأساسيّة في بنية الرواية، فهي مفتاح العمل الروائي، ومحوره، فلا حبكة إلا في وجود شخصية، وبالمثل لا مكان إلا بوجود شخصيات تملؤه أو تعبره أو تهجره ثمّ تحن إليه بالذكرى.

ويأتي هذا التعويل على الشخصيات لما لها من أهمية قصوى في حمل أفكار الكاتب التي يريد أنْ يمرّرها في نصّه، وفي قدرتها على تقمّص الأدوار المختلفة التي يحملها إيّاها الروائيات والروائيون ما يجعلها في وضع ممتاز حقا، لما يمكن أن تكشفه هذه الشخصيات من ميزات وعيوب في التكوين النفسي والاجتماعي والأخلاقي للأفراد في المجتمعات، إضافة إلى كونها النواة المركزية التي تتجمع حولها مختلف عناصر العمل الروائي، فهي معنية في المقام الأول بصناعة الأحداث، وتنظيم سير الأفعال، وإعطاء القصة بُعدها الحكائي، بل هي المسؤولة عن نمو الخطاب داخل الراوية باختزاناته وتقاطعاته الزمانية والمكانية.

يتعدّد حضور الشخصيات داخل الرواية ما بين شخصيات حقيقية وتاريخية وخيالية وشخصيات تعود على ذات الكاتب وتتباين آراء الكاتبات والكُتّاب حول شخصياتهم الروائية؟ مصادرها وطرق كتابتها؟ ومعاناتهم في خلقها؟ وكيف حاصرتهم الشخصيات انتهاءً بصورتها التي خرجت بها في النص الروائي؟ وطبيعة ارتباط الكُتّاب بشخصياتهم؟

مجلة "الجديد" تضع الشخصية الروائية في هذا الملف في دائرة القراءة، بغية البحث عن أسئلة جوهرية، من أبرزها السؤال عما إذا كان للتحولات في بنية المجتمع العربي تأثير واضح وجليّ في خلق شخصيات روائية جديدة - على غير ما قدمت المدونة الروائية العربية - تعكس أثر هذه التحولات على الرواية؟ أم أن مثل هذا الأثر غير ملموسٍ؟

لتحقيق هذا الغرض توجهت "الجديد" بعدد من الأسئلة حاولت الإحاطة بموضوع الملف. أما النصوص المنشورة هنا فهي تشكل الدفعة الأولى من الاستجابات التي وصلت إلى "الجديد"، وسيبقى الملف مفتوحا للإحاطة بأكبر عدد من الإجابات الصادرة عن روائيات وروائيين ينتمون إلى جغرافيات الثقافة العربية في المهاجر والمنافي والأوطان، بما يتيح معرفة غير مسبوقة بالرواية العربية لغة وتكويناً.

قلم التحرير

شارك في إعداد الملف:
يسرى الجنابي ويسرى اركيلة



صناعة الشخصية الروائية ثلاثة قوانين وخمسة أنماط

لطفية الدليمي

قد يستطيب معظمنا العبارة التي صارت أقرب إلى مواضعة جامعة مانعة، والتي تفيد بأنّ الإبداع في كلّ أشكاله وحقوله المعرفية إنما هو اندفاعة تتحرّك بفعل التماعة فكرية آنية. شيء أقرب إلى "يوريكا" التي أنطقت أرخميدس وهو يأخذ حمّاماً ساخناً! قد يكون الابداع - في كلّ تلويناته - حالة عقلية عصية على الإخضاع للتوصيفات الدقيقة والآليات التي يقول بها منظرو السرد كوصفات ثابتة؛ لكنّ الأمور ليست سائبة النهايات؛ فكلّ فعل إبداعي لا بدّ أن يكون حصيلة تدريب طويل وشاق يتيحُ للجهاز الفكري البشري أن يبلغ تخوماً لم يبلغها أحدٌ من قبلُ. لا يمكن أن نتوقّع لحظة "يوريكا" أرخميديسية تختارُ أحداً من غير تدريب شاق مسبق؛ فالإبداع في نهاية المطاف ليس منحةً مجانيةً تسبغها الآلهة على أناسٍ متبطّلين.

ثمة قوانين للإبداع: هذه حقيقة خبرتها في حياتي. كل منشط معرفي له قوانينه؛ إنما علينا بداية معرفة أنّ هذه القوانين ليست صياغات نهائية بل تتشكّلُ حسب التكوين العقلي لكلّ مبدع. تصحّ هذه المقايسة على أساطين الفيزياء والرياضيات مثلما تصحّ على مبدعي السرد (والروائيين منهم بخاصة). قادتني مهنتي الروائية إلى اعتماد ثلاثة قوانين عامة في صناعة الشخصية الروائية، وهي أقربُ إلى موجّهات دليلية عامة في الكتابة السردية. سنرى أنّ هذه القوانين أقرب إلى بديهيات؛ لكنها بديهيات قد لا ننتبه إليها في حياتنا اليومية الصاخبة، كما أنّ هذه البديهيات مستمدّة من علم النفس المعرفي وفلسفة العقل، وليست أفكاراً نابعةً من الفضاء السردي ذاته. أريد القول إنّ الفعالية السردية منشط أوسع بكثير من نطاق الدراسات السردية؛ بل تتجاوزها إلى دوائر معرفية كثيرة تجعل من الفعالية السردية مجالاً معرفياً ينتمي إلى حقل الدراسات المعرفية المشتبكة.

سأجمل قوانيني الثلاثة في الآتي:

القانون الأول: قانون الإمكانية، ومفاده أن كلّ ما يمكن تخيّله يمكنُ تضمينه في سياق فعالية سردية.

القانون الثاني: قانون العوالم المتوازية، ومفاده أنّ الخيال البشري شيء أكبر من المرئي والمحسوس، وأنّ ما نكتب عنه قد لا يحصل في عالمنا الواقعي بل في عوالم متوازية.

القانون الثالث: قانون الاحتمالات المتناقصة، ومفاده أنّ التشخيص الروائي يقلّل من الاحتمالات الممكنة لمآلات الشخصيات الروائية في أدائها المستقبلي.

تعزّزت قناعتي مع سنوات عملي الروائي بأنّ الشخصية الروائية شهدت دورةً ثلاثيةً شبيهةً بالمنحى التطوري للحرفة الروائية ذاتها، ويمكن تشخيص هذه المتتابعة الثلاثية في ترسيمة "الواقعي - التأريخي - الميتافيزيقي".

تتخذ الحرفة الروائية في العادة نمطاً ممّا يمكن تسميته بالتأريخ الفكري للكتابة الروائية (على نمط التأريخ الطبيعي للموجودات البشرية أو الطبيعية): يبدأ الروائي في العادة حرفته مستعيناً بواحد من الشواخص الطبيعية الماثلة أمامه، وغالباً ما يكون هذا الشاخص كائناً بشرياً يمتلك الروائي خبرة يومية معه (الروائي ذاته وعلاقاته اليومية المتشابكة على سبيل المثال). تبدو هذه الاستراتيجية مقاربةً آمنةً لمن يودّ تجريب الكتابة الروائية في بداياته؛ لأنه كائن يخشى المآلات اللاحقة لشخصياته الروائية وما قد ينجم عنها من تعقيدات غير محسوبة العواقب؛ لذا فالتوجّه الآمن له هو اعتمادُ سلسلة مختبرة من التشابكات اليومية (تكون في الغالب نُتفاً من سيرة ذاتية أو مشهديات تحتفظ بها الذاكرة البصرية للروائي). يخشى الروائي في هذا الطور من حرفته الانغلاقات غير المحسوبة، وتكون الرواية لديه أقرب إلى طبخة يريد تضبيط مذاقاتها بحسب الوصفات المكتوبة. الروائي في هذا الطور كائن هش رجراج يميلُ إلى اعتماد سياسة (كل شخصية روائية هي مثال موازٍ لشخصية واقعية)، وتلك سياسة التقابل الواقعي التي خبرها معظم الروائيين، كما أظنّ. تندرجُ الأعمال الروائية الريادية الموصوفة بمسمى "الواقعية الطبيعية أو التصويرية" تحت هذه الطائفة؛ بل حتى أنّ شخصياتها الروائية صارت أقرب إلى أمثلة عالمية عن البؤس الانساني أو التنمّر البشري (روايات تشارلس ديكنز مثلاً). يلجأ الروائي في طور ثانٍ من حرفته الروائية إلى اعتماد السرديات التأريخية وتوظيفها

سروقان أسعد



في شكل تخييل تأريخي، وواضحٌ أنّ هذه المقاربة تتيحُ له التفلّت من أسر العلاقات البشرية الصارمة المتاحة له في مشهديات يومية. هنا يبدأ الروائي في تفعيل المقدرة الروائية، ومحاولة تخليق شخصيات روائية متجاوزة لواقعه المرئي.

المرحلة الثالثة في التطور الروائي هي تخليق الشخصيات الميتافيزيقية، وبالتأكيد تُعدُّ هذه المرحلة أكثر المراحل مشقةً على الروائي لأنها ببساطة محاولة الحفر الروائي في أرض روائية غير ممهّدة، أو لنقل هي محاولة اصطناع عالم موازٍ بعلاقات بشرية مستجدة. أرى أنّ معظم الكتابات الروائية على الصعيد العالمي صارت تجارب بشريةً غير مختبرة مسبقاً تجري وقائعها في عوالم ميتافيزيقية، والمسوّغ المتوقّع وراء ذلك هو كون الآفاق البشرية المتوقّعة في السنوات القليلة القادمة منفتحةً على أنماط عيش بشرية جديدة بالكامل بفعل مؤثرات الثورة التقنية الرابعة ومفاعيل الذكاء الاصطناعي المتعاظمة. الرواية في نهاية المطاف ليست سوى مجسّ اختباري لتوصيف الوضع البشري، والعلاقات الحاكمة بين البشر والموجودات الطبيعية، وشكل الأخلاقيات السائدة المترتبة على أنماط التعامل هذه؛ وعليه فإنّ الشخصيات الروائية الميتافيزيقية تبدو طبيعيةً تماماً في هذا الفضاء الروائي.

***

أعتقد أنّ تجربتي الروائية (وعلى وجه التحديد تخليق شخصياتي الروائية) تطوّرت في مسارات روائية شبيهة بالمسارات التي وصفتها أعلاه: بدايات أقربُ إلى محاكاة روائية إبداعية لتفاصيل ذاتية واقعية مختبرة، لكنها اجتهدت أن تتحاشى الواقعية التصويرية وتدلف عالم التداعيات السيكولوجية، وربما كان هذا الفعل تناغماً مع مؤثرات الحداثة الروائية وسطوة أربابها الكبار (فيرجينيا وولف، دي. إج. لورنس، وليم فولكنر)، ثم ظلت شخصياتي الروائية تتحرّك في فضاء السرد التأريخي - السيكولوجي، ومحاولة إسقاط المؤثرات التأريخية على واقعنا العراقي والعربي، وواضحٌ أنّ هذه الملاعبة الروائية تتيحُ للروائي تمرير أفكاره بقدر مقبول من الأريحية، بعيداً عن التحسبات المسبقة لما يمكن أن يترتب على تأويل منفلت لهذه المناخات الروائية من عواقب معروفة قد يكون الإسكات القسري ومنع النشر أخفها وطأةً.

لم يتملّكني طوال رحلتي الروائية شغف بتوظيف سيرتي الذاتية بقدر ما أحببتُ اعتماد المقاربة التأريخية - السيكولوجية؛ لذا فإنّ شخصيات تأريخية (الحلاج، ابن عربي، ...) لها مواضع راسخة في رواياتي، وبخاصة تلك الشخصيات ذات المحمول الصوفي والعرفاني، في إشارة واضحة إلى غياب التسامح وإعلاء شأن الهيمنة التي لطالما مُنِحت للأنساق اللاهوتية المتطرفة التي استحالت لاحقاً أنساقاً مؤسساتيةً حكوميةً متوحشةً. يمكن للقارئ أن يشهد ترسّخ هذا الخط السردي في رواياتي منذ بداياتها وحتى روايتي "سيدات زحل".

جاءت روايتي الأخيرة "عشاق وفونوغراف وأزمنة" أقرب ما تكون لتوظيف حشد ضخم من الشخصيات الروائية الواقعية - التأريخية - السيكولوجية، وليس هذا بالأمر الغريب على رواية جيلية سعيتُ فيها إلى إعادة سرد تأريخي لنشأة الأمة العراقية (أو ربما الدولة العراقية، أو المجتمع العراقي، لا فرق!) عبر رصد التحولات التأريخية لأحوال ثلاثة أجيال من عائلة عراقية، وقد اعتمدتُ في هذه الرواية نمطاً إضافياً مستحدثاً من الشخصيات الروائية يمكن وصفه بـ"الشخصية المعرفية"، وهي شخصية باتت تلعب دوراً متعاظماً في السرد الروائي المعاصر؛ إذ يرى كثير من الروائيين المعاصرين أنّ هذا النمط من الشخصية الروائية سيلعب دور الناقل المعرفي للأجيال القادمة بعد تهافت دور الوسائط التقليدية الناقلة للمعرفة (المدرسة، الجامعة، الصحافة...).

أعملُ في الوقت الحاضر على رواية تنتمي إلى صنف الروايات المستقبلية، تلك الروايات التي تستشرفُ آفاق المستقبل المبشرة بتغيّرات درامية سريعة متأثرة بالثورة التقنية، وانحلال الأشكال التقليدية للحكومات، وتشظي الجغرافيات، وما يتبعها من تغول الصراعات الناشئة عن نضوب الموارد. ويمكن توصيف الشخصيات الفاعلة في روايتي هذه بأنها نمط من الشخصيات الروائية المنتمية إلى فضاء "اليوتوبيا التقنية"، فهي تنمو وتتحرّك في إطار التخييل الذي سيغدو ممكن التحقق بفعل الثورات التقنية المستجدة، ويدعم إمكانية تحققه مسعى الشخصيات العقلاني للانفلات من فلك المؤسسات الحاكمة، تلك المؤسسات التي تسيّرها عصابات مافيوية تندرج تحت توصيف اصطلاحي يعرفُ بـ"الكليبتوقراطيا" أو حكومة صفوة السرّاق، وهذا ما يتقاطع مع نمط اليوتوبيات الروائية الفكرية - المألوفة لدينا، تلك اليوتوبيات الأقرب إلى الفكر الرغائبي، والنوستالجيا المحفّزة بسبب انقطاع موارد الأمل وانغلاق الآفاق.

روائية من العراق



سوقان أسعد



الشخصية الروائية كما أراها

خيري الذهبي

أكثر الهوايات تفضيلاً بالنسبة إليّ هي السير، المشي، التمشاية، ولمن لا يعرفني فأنا مشّاء من الطراز الرفيع، أسير في كل الأوقات وكل التضاريس، منذ أن طلبت أمي مني أن أذهب وآتيها بأخبار عن أحوال الناس والعيد وقد كانت في مرض عابر، وأنا أمارس هواية المشي والملاحظة.

مشيت في أغلب مدن العالم التي حط رحالي بها، وكنت إذا أردت أن أكتشف مجتمعاً ما، فلا مناص لديّ إلا من السير في طرقاته، والتعثر بحفر شوارعه، ولمس أشجاره، ومراقبة طيوره، ومشاهدة أبنيته وعماراته، ولكن الأهم بالنسبة إليّ كان هو التقاطع مع وجوه الناس في الشوارع وعلى الأرصفة والمقاهي والبارات والمعابد والمحطات، مراقبة الناس بالنسبة إليّ هو فعل متعلق بالعمل، وتدوين ملاحظات صغيرة في دفتر الجيب حول أشكال الوجوه وتفاصيلها، وأسماء الشخصيات، وسمات الشعب العامة، فالوجوه الغاضبة في مصر لا تشبه الوجوه الغاضبة في سوريا، والوجوه السعيدة لا تتشابه بين فرنسا وتركيا، أو بين دبي وبيروت وعمّان، أما الضحك فهو مثل بصمة الإبهام تختلف بين كل إنسان وآخر. ومن خلال تاريخ خبرتي الطويلة مع الوجوه والتقاط الشخصيات باتت لديّ القدرة الكبيرة، مثل أيّ محترف في تجميع التحف الأثرية، في التمييز بين تلك الشخصيات التي تصلح كي تكون أبطالاً روائيةً، وتلك الشخصيات التي تعيش على هامش الحدث والفعل، وحتى لو كانت في خضم ذلك الفعل..

إنها مسألة كاريزما، وتجربة حياة تلك التي تمنح شخصيات بعينها القدرة على أن تكون شخصيات روائيةً، لكنها بالطبع لا تدرك هذا الأمر. الشخصيات الروائية موجودة في كل مكان وكل زمان، متناثرة هنا وهناك، تمتلك تاريخاً غريباً يختلف عن غيرها من الشخصيات، وسمات جسمانيةً تتناسق مع ذلك التاريخ الشخصي، وإن اختلف معه فذلك يكون أشد إثارةً وغرابةً وتشويقاً لي لاستكشاف مسببات التناقض بين المروي والمشاهد... مثلاً التقيت مرةً في أحد مقاهي القاهرة سيدةً كانت تجلس على طاولة مقابلة هي وقريبتها، كانت تلفّ رأسها بقماش أسود يلتفّ على رقبتها، وترتدي ثوباً طويلاً يغطي كامل جسدها المتعب من آثار العمر، وتخفي مع ذلك يديها بقفازات سوداء لا يظهر منها إلا رؤوس أصابعها، لكنها مع ذلك كانت تدخن الشيشة، وتتكلم بصوت عال يجتذب أنظار جميع من كان في المقهى، وتصرخ على النادل وتمازحه بطريقة شبه ذكورية..

كانت تلك السيدة مجموعة متناقضات كاملة تتجسد أمامي، ولشخص مثلي مغرم بالتحليل والمراقبة والتفنيد والبحث، كانت نموذجاً لتلك الشخصيات التي أبحث عنها، فلمَ كانت تحيّد جسدها بذلك القدر من الحرص والتفاني، بلباس أسود كامل، وفي ذات الوقت تجلس في مقهى ذكوري الطابع، لا وبل تمارس صفات رجال المقهى في تعاملها مع المكان؟

في تلك التناقضات تكمن الشخصية الروائية التي تفتح للكاتب الباب على مصراعيه في تخييل الشخصية وماضيها، ومسببات سلوكها المتناقض، وحتى في مبالغاتها في الأداء وكأنها كانت تتمرد على الواقع الذي أعلنت قبولها الشكلي له، وخرقها الكامل لقوانينه، فأفرغت الشكل من محتواه لدرجة أنها تهزأ منه وإن بدت تحترمه بالتزامها به...

في هواية المشي تلتقي بأناس كثر، فالشارع مثل منجم قصص، في محطات القطار، في التاكسي والمشافي والطيارات، ستجد الشخصيات الروائية تتناثر في كل مكان، والكاتب الحصيف هو من يصطاد واحدةً من تلك الشخصيات المتمرّدة العنيفة،


سموقان أسعد



والكاتب الحقيقي يدرك كم هو صعب اصطياد الشخصية الروائية بشكل جيد وسوقها حيةً إلى طاولة الكتابة، دون أن تفقد جزءاً من هندامها وريشها أو حتى عنجهيتها...

فالشخصية الروائية معتدّة بنفسها وباختلافها، وتمييزها، لا تشبه غيرها أبداً رغم أنها تبدو للوهلة الأولى مندمجةً في محيطها بشكل كامل، تلك هي الشخصيات الأصعب، أما الشخصيات الروائية التي تنتج عن تلاقي الأضداد فهي سهلة وواضحة، رغم جاذبيتها أحياناً، إن كان خالقها فناناً في نحت تفاصيلها، فمثلاً أن تُلقي رجلاً كحولياً في مجتمع متدين، أو أن تضع صبياً ملتزماً بتعاليم دينية في مجتمع نسائي منفتح.. ذلك التناقض سيخلق حكايةً، وتلك الحكاية ستكون غايةً في الطرافة، لكن ليست تلك هي الشخصية الروائية التي أبحث عنها..

فالشخصية الروائية تحرص على التخفّي، وعلى عدم إظهار نفسها، متحفظة وتمتلك من الخفر ما تملك، حذرة، عنيفة، يقظة، فالشخصية الروائية لا ترغب مطلقاً في روي قصتها، بل ينبغي عليك أن تنتزع حكاياتها منها بهدوء وإقناع، هي تدرك اختلافها، وهي غير مسرورة به، فجميع البشر يرغبون في النهاية في أن يكونوا متماثلين مع غيرهم، البشر العاديون يحبون الذوبان في المجموعة، ويخشون المنابر والأضواء لأنهم مشغولون بحلحلة مشاكلهم وقضاياهم الحياتية الكبيرة...

هذا الالتقاط لا يعني أبداً أن الكاتب يلتقط شخوصه، ويرمي بها في رواياته دون بذل أيّ جهد، بل على العكس، فالعمل الحقيقي يبدأ من ها هنا، من لحظة رمي الشخصيات على طاولة العمل، وتشريحها، وتزويدها بكمّ هائل من الأفكار التي تدور برأس الروائي، لكن على لسان وبسلوكيات وحركات ومنطق تلك الشخصيات التي التقطتها... كتابة الرواية هي فعل يشابه فعل البناء الروتيني اليومي لمنزل كبير، كل يوم نرفع فيه سنتيمترات قليلةً حتى ينتهي، والشخصيات الروائية هي أفكار وهواجس وتهويمات يعيشها الكاتب في وعيه وفي لا وعيه... في عقله الباطن ربما، يحشو بها الشخصيات التي وجدها متناسبةً مع أفكاره، وما يظنه مناسباً كي يقترب من الناس.. ولا يظنّن أحد أبداً أنه هنالك شخصيات في أيّ رواية في العالم هي ليست شخصيات كان قد رآها مسبقاً كاتبها في مكان ما، حتى في روايات الواقعية السحرية والخيال العلمي والتاريخ المختلق، الكاتب خالق ولكل خالق أدواته، وتلك هي أدواتنا... يمكنك أن ترفع صروحاً من خيال، لكن دون حجر أساس واقعي، تلتقطه من مكان ما حولك، فذلك مستحيل..

فبعد أن تلتقط الشخصية تبدأ بنزع لحائها عنها كما يفعل النحات عن غصن شجرة وجده في الغابة، تقشرها كما البرتقالة بحثاً عن حقيقتها، لا تفعل شيئاً، فقط احذف الزوائد منها، الزيادات مضرة لها، كثرة الثرثرة والتشوهات قد تشوّش القارئ وهو يبحث عن تماثل ما مع الشخصية التي يقرأها، لذلك اجعل ضرباتك حذرةً وحساسةً في جسد الشخصية، وستجد في النهاية توهج روحها يضيء أمامك، إنها أمامنا جميعاً، لكن يجب علينا أن نبحث بشكل جيد عنها، ونحتها بشكل هادئ كي تصبح مرآةً لقارئ ما.. في مكان ما من هذا العالم المتشابه إنسانياً.

روائي من سوريا

سوقان أسعد



عندما تتحرر الشخصية من الروائي

أبوبكر العيادي

عبر بناء الشخصيات، تعبّر الرواية عن رؤية للعالم تختلف باختلاف المراحل والكتّاب، وترتهن للظرف الأدبي تاريخيا وثقافيا، وتعكسه في الوقت ذاته، وقد تحدّده. والشخصية، حتى وإن كانت كائنا من ورق، هي الوسيلة المثلى التي تتبدى من خلالها رؤية مخصوصة للعالم، وكيفية الإقامة فيه. وبعد أبطال الأساطير والملاحم القديمة، الذين يتميزون بخصال جسدية وذهنية فريدة، وقدرات أقرب إلى قدرات الآلهة، ظهر أبطال متفوقون ولكنهم ذوو سمات وأفعال تقربهم من عامة البشر. بيد أن هؤلاء وأولئك لم يكن لهم عمق سيكولوجي، فلا يعلم القارئ عنهم سوى ملامح غائمة وأعمال خارقة وأقوال شبيهة بالحِكم والمواعظ، وهي السمة المشتركة بين سائر السرديات حتى مطلع القرن الثامن عشر، حين بدأت الشخصية تتفرد وتعبّر بأقوالها وأفعالها عن نقدها للمجتمع الذي تنتمي إليه، وصارت "بطلا" عاديا يحاول التحرر من نزاعاته مع المجتمع، وينشط أمام أنظار القراء فيستدلون إلى العالم الذي يتحرك فيه. وشيئا فشيئا أصبحت الشخصية الروائية في القرن التاسع عشر واقعية، مثلما غدت غاية الرواية الإيهام بالواقع، حيث الشخصيات قريبة من الواقع، حتى وإن كان ذلك الواقع قد تمت إعادة بنائه فنيا. وكان الكتّاب في تلك الفترة يقضون ساعات طويلة في ملاحظة ملامح الناس وسلوكهم وطرق تخاطبهم وأعمالهم وتصرفاتهم لأجل بناء شخصيات واقعية من جهة ملامحها وخطابها وسلوكها. ثم استعان بعضهم، كالطبيعيين، بمستجدات العلم لتفسير تطور الفرد وبالتالي الشخصية التي ستتصدر الرواية، مثلما جعلوا الشخصية تنطق بالوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه، وتمثله.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أصبحت الشخصية أكثر صدقية وهشاشة، لا تستحي أن تُظهر صَغارها وخبثها وجبنها، ومعاناتها وهي تصارع ما استطاعت صروف الحياة لتحقيق الذات وتأمين العيش الكريم، وغالبا ما يبوء سعيها بالفشل. فهي تعبّر تقريبا عما يعتمل في نفوس القراء من حيرة وقلق وخوف في واقع لا يني يتحوّل، دون أن يكون التحول دائما نحو الأحسن. صحيح أن ثمة شخصيات شجاعة تدافع عن قيم الخير والواجب والتضامن، ولكن ثمّة في المقابل شخصيات محطمة، أو مترددة، أو قلقة منغلقة داخل وضعها الاجتماعي أو العائلي، ولا تملك طاقة على المقاومة، وهي التي وصفت لاحقا بـ"الأبطال السلبيين"، أي أولئك الذين لا يملكون خصال الأبطال الحقيقيين كما عرفناهم في الملاحم القديمة وروايات الفروسية. وقد وُجد في هذا القرن من استغنى تماما عن الشخصيات، كما في الرواية الجديدة في فرنسا.

والرواية العربية، التي جاءت متأخرة، استفادت من كل ذلك، واستوعبت مراحل تطور الشخصية في وقت وجيز، فكانت الشخصيات في عمومها مستوحاة من الواقع العربي، بمدنه الصاخبة وأريافه المهملة، وبيروقراطيته الكفكاوية، ثم نحت حَذو تقليد التقليعات الغربية الجديدة، فوجدنا الواقعية الاشتراكية التي تمجد البطل، والواقعية النقدية التي تصور مظاهر البؤس والتخلف، والواقعية السياسية التي تعرّي الدجل السياسي وتفضح الطغيان وأساليبه القمعية، والوجودية التي تسعى فيها الشخصية بحثا عن موقعها في المجتمع، وعلاقة ذلك المجتمع بالعالم، والديستوبيا التي تحذر من عواقب كارثية ناجمة عن حاضر

سموقان أسعد

موبوء، وحتى غياب الحدث والعقدة أسوة برواية مارسيل بروست "في البحث عن الزمن الضائع"، قبل أن تنتشر كتابة الذات، لتصبح هي الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث ليست دائما إيجابية، لإيثارها التعبير عن الخيبات والمآسي، بأسلوب ساخر أحيانا.

ثمّة أيضا من اتجه إلى الرواية التاريخية إما ليعيد إلى الأذهان حقبا غابرة وشخصيات أهملها التاريخ، والمعلوم أن التاريخ لا يحتفي في الغالب إلا بالقادة والفاتحين، وإما ليتخذه قناعا، والشخصية في اللاتينية

"persona" تعني القناع، كي يحاسِبَ ولا يُحاسَب، ينتقد من كانوا سببا في هذا المآسي العربية المتراكمة، على أمل أن يأخذوا نقده في مستواه الأول، ولا يغوصوا في جوفه. ما يعني أن الحرية ليست دائما مضمونة، وأن المصادرة لا تزال تفعل فعلها حتى في العصر الرقمي، الذي حطّم القيود والحدود، إلا في مجتمعاتنا العربية خاصة مع استشراء الفكر الظلامي. ولئن رأى بعض النقاد في ثلاثية نجيب محفوظ التاريخية إذكاء للروح الوطنية عقب ثورة 1919 وتذكيرها بماضيها المجيد، فإن أعمال التونسي حسنين بن عمّو تكتفي بتسليط الضوء على ملامح من التاريخ التونسي القريب، الذي غيبته الأعوام واستهان به المؤرخون إلا في القليل النادر، سيرا على منوال البشير خريف في "برق الليل". والمعلوم أن الأدب غالبا ما يستقي مادّته من التاريخ بوصفه منهلا من المناهل الزاخرة بالشخصيات والوقائع والأحداث، خصوصا في الحقب التي شهدت هزات وتحولات عميقة، ولكنه لا يغترف تلك المادة بعلاتها، بل يعيد تشكيلها بطريقة تباين ما يقوم به المؤرخ. فإذا كان المؤرّخ يحرص على تبيّن الحقائق التاريخية، يدقق تواريخها وأعلامها، ويتقصّى أسبابها ونتائجها، فإن الأديب يهتم، أكثر ما يهتم، بالأشخاص الذين عاشوا تلك الأحداث، إما للتذكير بذلك الواقع، وإما لاتخاذه مطية لمساءلة الحاضر.

الشخصية عندي هي قوام العمل الإبداعي ومحرّك أحداثه، من خلالها تعبّر الرواية عن رؤية للعالم تختلف باختلاف الكتّاب والمراحل، وتتصل اتصالا وثيقا ببيئة أدبية وتاريخية وثقافية تعكسها وتحدّدها. ولئن كانت الشخصية في الملاحم القديمة تكتسي إهاب البطولة والألوهية، فإنها تغيرت بتغير الأزمنة، حتى صارت تحمل سمات الإنسان العادي في صراعه اليومي ضد ما يعطل سيرورته ويهدد إنسانيته، وقد تصبح وسيلة لتحقيق ما لم يستطع الكاتب تحقيقه في حياته، كأبطال كونديرا، الذي يرى في الرواية تأملا في الوجود عبر شخصيات متخيلة، وفي شخصياته النوايا التي عجز عن تحقيقها.

شخصيات رواياتي منحوتة من المحيط الذي نشأت فيه، سواء في تونس أو في المهجر، أو ما بينهما في الوقت نفسه، أستغلها للوقوف على بعض الظواهر أو الحالات النفسية والذهنية التي تطرأ على أشخاص يعيشون الوضع نفسه، دون استنساخ الواقع. وهي مستوحاة أيضا من تجاربي في الحياة ومن قراءاتي ومعاشرتي ألوانا من البشر حيثما حللت، وقد أكون حاضرا حضورَ شاهدٍ على مرحلة، أو أحداثٍ عشتها أو سمعت عنها، وقد تتشكل شخصيةٌ واحدة من شخصيات عديدة تلتقي في نفس السمات كما في روايتي "آخر الرعية"، التي جعلت بطلها "الكبير" رمزا لكل طغاة العرب، فرأى فيها كل قارئ صورة من طاغية بلاده. وقد أستلهم من سيرتي بعض تفاصيلها، كما في روايتي "مسارب التيه" و"الرجل العاري"، أوظف كل ذلك لأجلو منه رؤية للعالم وموقفا من الذات والآخر، لأن الرواية في نظري تشكيلٌ حيّ لوجهة نظر في الحياة، ورؤية مخصوصة للعالم.

أغلب شخصياتي متمرّدة، مثلي، على الوضع القائم، بعضها يندّد بالواقع السياسي محليا وعربيا، كما في رواية "الرجل العاري"، وبعضها الآخر يخوض صراعا طبقيا على طريقته دون أن يملك خلفية أيديولوجية، كما هي الحال في روايتي "لابس الليل" و"زمن الدّنّوس"، وهي الشخصيات الأقرب إلى نفسي، والأكثر حضورا في ذاكرتي، لأن عالمهما جزء من تاريخي وتاريخ مدينة تونس، حاولت من خلال ذينك العملين المتتالين، في انتظار صدور الجزء الثالث "حرائق الغروب"، أن أنفض الغبار عن جانب من ذاكرة المدينة حتى لا يطوي النسيان خبره، وأصور مكابدات شريحة تجترح قوانينها الخاصة، لمواجهة التهميش والعنف والإقصاء المخطط من قبل السلطة السياسية ومن يدور في فلكها. ورغم المنحى الواقعي الذي توخيته، فإن الشخصيات كانت مزيجا ممن عرفت ووحيا من الخيال، وخاصة البطل "كامل كنتولة" الذي يطاول أحلاما لا تني تتمنع عليه. وهو مثال للشخصية الواعية بكيانها، المستقلة في إرادتها، برغم الفقر والتهميش وقلة الزاد المعرفي، يقاوم نفرا من الموالين للسلطة، وحتى رموزها وهو لا يملك غير وعي حادّ بوضعه وإرادة قوية على تحدي الصّعاب، فإذا هو كمجنون يصارع نيرانا ملتهبة.

الجديد الذي بدأت الاشتغال عليه منذ رواية "ورقات من دفتر الخوف" هو موقف المثقف المغترب ممّا يجري في وطنه، بوجهيه المحلي والعربي، وكيف يعيش التحولات الجذرية والمآسي، خاصة في هذه الأزمة الصحية الحادة، من مسافة بعيدة، برغم وسائل الاتصال الحديثة التي قرّبت الشقة. وإن كنت على يقين من أن كل شيء سبق أن قيل، ولم يبق لنا إلا سبل قوله بطريقة مغايرة، تجعل المغامرة الإبداعية متجذرة في واقعها.

كاتب من تونس مقيم في باريس

سوقان أسعد



ملف

الشخصيات هي الروائي نفسه مجزّأً موزّعاً ومشتتاً

الحبيب السائح

إنه لأمر مغر ومثير، ولكن مربك أيضا، أن تروح تستدعي أكوانا من عالمك التخييلي زرعت فيها حيوات، لتعيد الحديث عنها. ليس لمحاورتها، كما كنت تفعل، أو لتكليفها أو تقويلها أو تحميلها ما لا تستطيع أنت في حياتك الواقعية أن تفعله مع شخص حي لحما ودما.

وها أنت، مثل رب صغير، تستعبدها، مرة أخرى، فتجرها إليك من مستنقع نسيانك.

وها أنت تعتقد أنك لم تفك الرباط بها فلا تزال ملك يمينك؛ بينما هي قد تحرّرت منك تماما منذ أن استقرّت بين دفتين في مملكة القراء.

وإنه لأمر عجيب يحدث لك في علاقتك بشخصياتك، جميع شخصياتك! فأنت، بعد هذا، لم تعد سوى متسول على باب كل كتاب يحملها.

لا أقول نصا، فإن النص نص وهو يُكتب. وهو السجن الذي تتوهم نفسك تبنيه لشخصياتك داخل سور الكلمات. فالنص ما إن يدخل المطبعة فيُصكّ، كما تصك قطعة أو ورقة نقدية لها علامتها وقيمتها، حتى يصبح هو نفسه شخصية يحمل شخصيات .

فأنت تزول عن النص. ولا يبقى عليه من أثر سوى اسمك، كما رب صغير، سرعان ما يجحده من توهم خلقهم.

أولئك هم جميعا هؤلاء الذين كنت بكذبك الجميل والعذب والمخادع أعطيتهم أسماء وألقابا. وشققت لهم، لكل، مسارا يسلكه. وذلك في تواز أو تقاطع، لا يهم، مع غيره في هذا العالم الذي لا يعمّده أيّ أساس سوى اللغة.

فاللغة وحدها، هي الوسيلة التي لا تعرف أنت، شخصيا، كيف تشتغل في ذهنك، في إحساسك. كيف تسوقك هي إلى ما تريده هذه الشخصية أو تلك من شخصياتك.

فأيٌّ من شخصياتك يملك بدوره، من اللغة، ولا تعرف أنت كيف يقع ذلك، قوة يردعك بها أن تخرج به عما تريده له اللغة أن يبلغه.

أنت هنا، لا تعدو أن تكون قنّاً لجبروت اللغة. وإياك أن تتوهم أنك أنت بحضورك الفيزيقي، من يكتب!

فقل لي، إذاً، من أين تَدخل هذه الشخصية أو تلك، حتى الممسوخة -لأنك تريد أن يظهر منها ما يحيلها على الحقيقة التي تحملها في الواقع خوفا أو تعففا أو حجبا . إلى محيط نصك؟

وكيف تروح هذه الشخصية أو تلك تستنزفك أن تكسوها باللغة لحما ودما. وتبث فيها روحا من روحك. وتزرع فيها عواطف، خيرها وشرها، من عواطفك. وتشحن عقلها بأفكار ومواقف وقناعات هي من أفكارك ومواقفك وقناعاتك؟

ويا له من خطأ جسيم ترتكبه في حقها أن تَعدّها ورقية أو وهمية أو تخييلية!

لا شيء من ذلك كله في الشخصية التي تتحرك داخل نصك قبل أن تغادرك مع بقية الشخصيات، في لحظة إرساله. كمخطوطة . لدار نشر، أنت متأكد من أنها لن ترجعه إليك بالاعتذار. وإن هي أعادته إليك فإنما للمراجعة. وحينها أنت لن تستطيع إخراج أيّ شخصية من النص، لأن ذلك يقوضه تقويضا. ولا أن تعيد صياغة مسارها لأنه متداخل مع غيره من مسارات الشخصيات الأخرى، مثل غزل نسيج. ولا أن تعدل في ما تحمله هذه الشخصية أو تلك، برغمك، من مميزات؛ لأنها، المميزات، كمرآة منتصبة أمام بقية الشخصيات الأخرى تتعارف على بعضها من خلالها.

فشخصياتك تتحالف عليك. وهي توهمك



سموقان أسعد



بأنها متناقضة ومتصارعة ومتقاتلة وكارهة لبعضها إلى حد الموت. فهي تدرك . وأنت لست متأكدا الآن من مفهوم الإدراك عند شخصيات لا حياة لها إلا في خيالك . أنك خلقتها من عبث.

أجل، عبث! ولكن عبث الطفل الذي لم يكبر يوما في صدرك مع مرور الوقت، الذي ينخر في جسدك دون أن تشعر غالبا بذلك. فوجهك في مرآتك، عينيك خاصة، يريك الطفل فيك.

من ثمة، دون أن تدري، دون أن تدرك، ينبع سر حياة اللغة فيك وحياتك فيها.

وها أنت تجد كل ما حولك لا يشعرك إلا باللغة. لغة أخرى لا تكون لها أحيانا ما يجسدها في رموز.

من هنا شخصياتك التي تبنيها هذه اللغة.

لغة الطفل.

فكل شخصية من شخصياتك إنما صنعها عبث الطفل.

فالشخص البالغ فيك، الرجل القوّام المسؤول عن أفعاله عاجز، إطلاقا، عن صنع شخصية، كما يصنعها طفل من رمل على شط أو من ثلج في حقل وهو يعطيها من خياله الجامح المتمرد ما لا يسعه العالم في تلك اللحظة!

فأنت إن حاولت أن تبني شخصية بروح ذلك الشخص ستفشل تماما، لأنك ستجد أمامك موانع الأخلاقي والديني والسياسي وجميع المثبطات الاجتماعية الأخرى.

ذلك، لوعيك الشقي الذي ينزّل في قلبك الخوف. ويثير في ذهنك الحشمة.

وبكلمة، فذلك الرجل فيك هو من يكبل خيالك عن انطلاقته كما يمكن أن يفعله الطفل فيك.

ويا لها من معركة مجهدة لأعصابك وجسدك وروحك تلك التي تخوضها ضد الرجل فيك لينتصر عليه الطفل!

فأنت لا تكتشف الطفل فيك إلا من خلال أساليب العفْرتة التي تهيئها لهذه الشخصية أو تلك من شخصياتك، داخل هذا النص أو ذاك من نصوصك.

فالطفل هو الذي يحكي، عن الشخصية كما رآه، كما يراها، في حالاتها الأكثر واقعية والأشد عريا. إنه لا يكذب إلا كذبا جميلا وخادعا.

فالواقعية والعري هما ما يرهب الرجل فيك.

فشجاعتك هي أن تفسح للطفل فيك أن يسرد، بدلا عنك، أنت الشخص "المحترم".

والطفل لا يعتبر عبثه مدنسا. إنه أبعد ما يكونه عن الجدال حول "المقدس".

الطفل فيك يشغفه أن يحكي قصة كما يتخيلها بلا رقابة ذاتية. هذه الرقابة القاتلة لأي طموح عند الرجل فيك.

فمما لا ينبغي لك نسيانه أن جميع شخصياتك الإيجابية منها والسلبية، الخيّرة والشريرة، المحبة والحاقدة، البريئة والمذنبة، التافهة والمؤثرة، الوطنية والخائنة، الجبانة والشجاعة، الحقيرة والنبيلة.. وغيرها، ليست سوى أجزاء من كلك، كلك المعقد والمركب بجميع نوازعه ومكبوتاته، كان لك الحظ، الذي أتاحته لك عناية ما دون غيرك من الذين لا يكتبون، أن تعكسه في نص أو آخر لا يعبر إلا عن حقيقتك أنت.

حقيقتك المضمرة حينا والصارخة حينا آخر.

وها أنت تنقلها إلى قارئ، يقول عنها ناقد، إنك متّ بعدها، وهذه مخادعة لا بد أن تكون أنت من همست بها له!

أنت إن متّ، بين يدي القارئ، فإنما لتحيا متخذا هيئة تلك الشخصيات مجزأً موزعا مشتتا وملتما في النهاية على كذبة طفل جميلة هي روايتك.

روائي من الجزائر

سوزان أسعد



ملف

كل البشر حولي شخصيات روائية

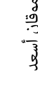
سميحة خريس

يتشقلب العالم كما مهرج السيرك، كيف إذاً لكل هذه الأمواج التي تحرك الهواء وتشعل النيران أن لا تترك أثراً؟ كل تغيير في العالم حولنا سيترك وشماً على دفاترنا وفي نصوصنا، سيغير شخوص رواياتنا كما تغيرنا نحن. هل سيد عبدالجواد يشبه أيّا من أبطال عمل روائي راهن؟ لا أظن، فلذاك زمانه، وللبطل الجديد زمن مغاير مختلف يهزأ بالبطولة وبالسيادة، وهل النسوة الجميلات الرومانسيات اللواتي جمّلن صفحات الروايات الأولى يشبهن النسوة المارقات الثائرات ذوات الصوت العالي اللواتي يتناثرن في روايات اليوم؟ طبعاً لا. إنه زمن يطيح بالمسلّمات والثوابت، وإذا كان بعض البشر يراوحون في مركز وقوفهم، ليشبهوا آباءنا الأولين، فإن شخوص الرواية، كل رواية، لا يمكن أن يقنعوا بمصير الموت ثباتاً، فالشخصية الروائية مدت برأسها أساساً إلى الحكاية لتغيرها، لتتمرد، لتقول كلاماً جارحاً حول صباح يبدو متسقاً هادئاً، إلا أنه صباح مخاتل غادر، هذا ما تعلمناه معشر الروائيين، وإذا لم يعرف التغيير طريقه إلى نصوصنا، فنحن محكومون بالفشل. الرواية لا تتطور شكلاً فنياً مشاركاً في الثورات النقدية في العالم فحسب، ولكنها تتطور موضوعياً، وعلى رأس هذا التطور المهم تقود الشخصية الروائية المعركة.

كل الوجوه التي تراها العين في الشارع تترك أثراً في الحبر، نظرة عابرة قد تصنع وحياً كبيراً، تشكّل مخيالاً عظيماً، فما بالك بالشخصيات التي لم تعبر بسلام، تلك التي خرمشت يدك، أو أنشبت أظافرها في ذاكرتك وأبت الرحيل، أو تلك التي دفعتك إلى تغيير مسير حياتك أو معتقداتك. كل البشر حولي عناصر قابلة وجاهزة لأن تصير شخصيات في رواياتي، أحبها أو أكرهها، علمتني أو أطاحت بي أو رفعتني، كلها سأطاردها في حارات الذاكرة، وأعيد صياغتها مجدداً، سأتعامل معها كجراح ماهر، أجمّلها أو أشوّهها وفق غاياتي، وأسير بها إلى حافة الهاوية وألقي بها بين دفّتي كتاب، وإن كنت أظن مرات عديدةً أنها هي التي تطاردني، أتلفّت فزعة، وأعرف أن بعضها يعايشني أكثر مما أعيش مع شخوص حولي أتعامل معهم في كل دقيقة على أنهم حقيقيون، بينما شخوص الرواية وهم، في لحظات الكتابة تسقط الحدود بين الوهم والحقيقة، فيتعانقان.

بئر الأمنيات وبئر الواقع بكل ثقله وبئر الأحلام التي تطير إذا ما طلع الصباح كلها مغذّيات أساسية لشخوصي، بل وأكثر، إذ بتنا ندرك أن الرواية ليست مجرد الحدث العظيم الذي وقع لشخصية ما مكتوباً في لغة محكمة، لكنها صورة للعالم المعقد، لهذا تنمو الشخصيات عندي وتتنوع، تصير الأمكنة شخوصاً، والشجرة التي تصنع المشهد تتحول لتصبح بطلة العمل كما تلك الأشياء الصامتة تحكي، تسجّل شهادتها على الحدث ووجهة نظرها فيما يدور في عالمها، لم تعد الشخوص مجرد هو وأنا وهي، العالم كله يتشخصن ليكون مدماك الرواية الأساسي.

قد أفضّل الرجال الأقوياء، والنساء الجميلات المتمرّدات، أفضّل البشر الذين يحفرون قاع الحياة وينبتون نبتهم الخاص، بحثت عنهم في أمنياتي وفي الأجداد والجدات والناس الذين يملكون سحراً خاصاً وعلامة فارقة، لكني أيضاً أبحث عميقاً في المهمشين والذين يمرون مروراً عابراً، أمنحهم مساحاتهم ليسجلوا ما حدث لهم كأنه الحدث الرئيسي في





الكون، من حق كل الشخصيات أن تتمطى على ورق الرواية، وأن تظن أنها أكثر حضوراً واشد شجاعة وبأساً من عنترة.

ولأني أرى الحياة كلها رواية عظيمة بأمكنتها وبشرها وأحجارها وبحارها وأشجارها وحاضرها وتاريخها وصولاً إلى مقترحاتنا على مستقبلها القادم، فإني أغرف من كهف التاريخ كثيراً، لم أعتقد يوماً أن التاريخ درب للعودة إلى الخلف، أو سور منخفض يساعدنا على الهرب من الحاضر، نقفز من أعلاه بحثاً عن مسوّغات لعجزنا عن عيش الحاضر أو تقصيرنا في إبداع شخوص جديدة مفعمة بالحياة، لكنّي عالجته كأنه قائم، لإيماني العميق بأنه يسري في أوردتنا كما دمائنا، الشخصية التاريخية بذرة تساعد على إنبات شجرة جديدة، التاريخ يعلمنا ويفضح واقعنا ويكشف أسباب تساقط الأحداث في حياتنا الراهنة، كما يكشف طرائق نمو البشر وأسباب خياراتهم الصائبة أو المخطئة، يضع اليد على الجراح مباشرةً ويفسّر ما سيقع، وحين ألجأ إلى شخصية تاريخية أفيض بدارستها لأستعيدها كما لو أنها ماثلة، لا أكذب بشأن ما وقع لها، ولكني أجتهد، وأمنح خيالي رخصةً لكشف أسرار ظنها حدسي، أطرحها كجزء من وجهة نظري المعاصرة للأمور.

تخفّفت من الضوابط التي تحد من حرية النص، وبتّ أطلقه حراً مقللةً من شأن الرقيب الرسمي أو الذاتي، إلى حد كبير، وإن لم يكن كاملاً، وهذا ما يحدث للكاتب حين يتقدم في العمر وتنضج التجربة، لا أظن أن الشخوص التاريخية تحايل على الحاضر، ولا قناع يساعدني على مساحات من الحرية أو يتهرّب من استبداد الأنظمة، فالشخصيات القادمة من التاريخ قادرة على إدانة الظلم، وإعلاء شأن الحرية، ومجابهة الجهل مثل تلك التي تعيش بيننا، مثال شخصية "يحيى" في الرواية التي تحمل اسمه، والتي تمردت على الفهم الديني للحياة، وعلى استبداد الحاكم، ولم تتخلّ عن ربط ما وقع في الماضي عمّا يقع اليوم. نعم يضيق بعضنا بكل قضبان السجان، لكن الكلمات كائنات رشيقة تفرّ من أضيق الأماكن محمولة على الريح والضوء، الكلمات لا تخاف حتى لو خاف كاتبها، وليس كل ما تجربه من طرق لتقول إلا مسارات تعلمتها مع التجارب قد تكون طرقاً خلفيةً التفافيةً تصل إلى المحطة النهائية، وهذا في تقديري نموّ في الخيال الإبداعي، وليس نضوباً أو انكفاءً في النضال الفكري، أو تقصيراً في مجابهة الحياة بكل قسوتها ومظالمها.

هذا ليس دفاعا عن شخصياتي القادمة من التاريخ في سلسلة من أعمالي الروائية بقدر ما هو توضيح لدورها في نموي الإبداعي، فلقد منحتني تلك الشخصيات فهماً عميقاً لحاضري، بل وفتحت عينيّ على سعتهما لرؤية مثالب الحياة الراهنة، فاشتد انتباهي لشخصيات معاصرة نبتت من مخيالي، مستعينةً بكل ما عرفت في حياتي عن الإنسان وشروره، كتبت مؤخراً محاكمة حقيقة للمجتمع في روايتي "بقعة عمياء" رغم أني أميل دوماً إلى تجميل الحياة، لكن المرور بالكتابة التاريخية ساعدني على الوقوف عند أعتاب تلك البقعة العمياء التي يقع المجتمع عندها في خطاياه وانحرافاته. هكذا ولدت شخصيات الحاضر مثقلةً بالأسى والفشل، وريثةً للهزائم والانكسارات، مختلة القيم. أنا نفسي فجعت بمصائرها وخياراتها، وكرهت شدة واقعيتها وشبهها بالبشر الحقيقيين، وما زال ذلك الخيار في تعرية الإنسان من الداخل يتلبّسني، لهذا فإن بطل روايتي القادمة سيكون ذلك الإنسان المقيّد بالشر، إنه الورقة التي ألقيها أمام القارئ معترفةً بأن الإنسان الملاك مجرد خيال لم يوجد يوماً، وأننا خليط غريب من الطين والنار وسمّ الأفعى التي أغوت الإنسان الأول، قد يكون الوقت مبكراً للحديث عن الرواية التي ما زالت في طور التكوين، لكنها قادمة بشخصية لم تعرفها كتاباتي قبل ذلك، وإن تناثر شيء منها عبر النصوص القديمة، لماذا كل هذا الشر؟ وهل هو فقدٌ للإيمان بالخير؟ لا، ليس الأمر كذلك، لكنه رفع الستار عن الحقيقة التي تمثل الإنسان، سأفعل ذلك من دون اللجوء إلى التاريخ، فالحياة التي نعيش كافية لتطلق صرختنا الحبيسة، وكل ما يقع من أحداث في الزمن المعاصر يفوق الخيال، والإنسان لم يعد يخجل من كشف تشوهاته. روايتي القادمة ستعالج التوحش البشري بهدوء جراح، وستطلق الصرخة ببرود روائي يسخر من الحياة.

في كل هذا لا أحب أن أرسم لنفسي أو أن يرسم لي الآخرون حدوداً لحرية الكتابة، فالكتابة نفسها مشدودة بسلاسل غير مرئية، لكنها تمتلك وحدها القدرة على فك أسرها، وأظنني مع كل كتابة جديدة أعالج قفلاً أو حلقةً حديديةً تدمي رسغي، بلا حدود ، أظن أني مقبلة على تكسير ما أمكنني تكسيره، ومثلي يفعل آلاف الكتّاب. إننا نعيد صياغة العالم كما يحلو لنا.

روائية من الأردن

سوزان أسعد



الروائيّ في ذمّة شخصيّاته

إسماعيل غزالي

(لا رواية بلا شخصيّة. لا تستقيم الرواية بدون شخصية. الرّواية غير ممكنة بدون شخصية..).

ليس قانونًا مُلزِما بالضّرورة للكتابةِ السّرديّة، ولكنّهُ منْ اشتراطاتِ النّوعِ الروائي التي يغدو بها العمل الروائيّ ذا قيمة ومعنى، وهي محضُ إمكانياتٍ تحقّق الكينونة الرّوائية بالاستناد إلى حجرٍ من أحجارِ لعبتها التخييلية، أي الشخصيّة. والشخصيّة الرّوائية هنا لا تقتصر على شرطيّةِ الإنسانيّ، أيْ أن تكون جنسا آدميا عمليّا حتى تكون شخصيّةً روائيّةً فعلا، بل تحتملُ الهوية المنفتحة للشخصية الروائية أن يدخل في أنسابِ أندادها وأبدالها ما هو غير إنسانيّ، إذْ يمكن لحمارٍ أو صرْصارٍ أن يكون شخصيّة في رواية. وغير الحيوان ممّا يدبُّ أو يسبحُ أو يطيرُ، يمكنُ أيضا لشجرةٍ أو جبلٍ أو بحيرةٍ أن تكون كذلك من شخصياتِ العمل الروائي، وقِسْ على ذلك، أشياء أُخرى مثل منزلٍ أو مدينة أو تمثال أو روبوت... إلخ.

قد نؤنسُ كلّ هؤلاء أو نسبغُ على هذه الأشياء معنًى إنسانيا كيْما تتحوّل إلى شخصيّاتٍ فاعلة في تخييل النصّ الروائيّ، وقد نتركها لاستقلاليتها ما أمكن، تنفصل بكينونتها، وشتّى أصنافِ إنتاجها العمليّ والدلاليّ والرّمزيّ في الرواية، لا كعلاماتٍ ذات أنساق مغايرة لما هو بشريّ وحسب، بل كفاعليّةٍ تخييليّة ترتهنُ إليها سيرورةُ الحدثِ الرّوائي ككلّ.

نادرةٌ هي إمكانياتُ خلق الشخصيّة الروائيّة من عدمٍ، كأنْ يتعلّق الأمر بابتكارِ شخصيّة فانتازيةٍ لا وجود لها، وبالمقابل كيفما نبغتْ مخيّلةُ الرّوائي في صناعة شخصيّة افتراضية، فمجملُ العناصر المركّبة لها، تظلّ تنتمي إلى الواقع. نعم، العناصر موجودة بشكل مألوف سلفا، ولكن طريقة التركيب اللامألوف لها لاحقا هو ما تنطوي عليه خطورة الكتابة الروائيّة. وبهذا المعنى، تكون جاذبية الواقع أمرا حتميّا ترتدُّ إلى متحفهِ مجمل الشخصيات الروائية المُتخيّلة مهما بدتْ منزاحة، ولامألوفة، وضالعة في الغرابة والعجائبية. لن أزعم بأنّ مصادر شخصياتي واضحة، فالمسألة برمّتها تنسحب على فعل الكتابة ذاته، وأغلب مصادرهما معا (الشخصيات على نحو خاص والكتابة على نحو عام) غامضة ومبهمة. ومع ذلك، إن جاز لي التّوصيفُ، فسديم الطفولة يظلّ المصدر الأوّلي لبعض شخصياتي التخييلية، وغير الطفولة، تتشابك تجاربُ ذاتيةٌ في استنباتِ مصادفاتِ خلْقِ الشخصيّات: تجربة الحياة أوّلا، وتجربة القراءة ثانيا على نحو مزدوج، دون القفز على مجازفةِ الخيال ثالثا.

لا أسعى وراء الشخصيات عندما أجازف بعيش تجربةِ حياةٍ هنا وهناك، بالسفر أو بالإقامة، لا فرق، ولكن ما يهمّ بدءا في الأمر، أنّي أحيا هذه التجربة خارج نوايا الكتابة، دونما تخطيط. فأن أكتشف وأتحوّل وأتجدّد وأنفتح وأتعدّد وأتشعّب هي مسألة وجودية، تقتضي أن أعيش بالمخاطرة، باللااستقرار الذي يعادله اللايقين. وإن عَقِبَتْ التجربةَ كتابةٌ، فهذا ظفرٌ لاحقٌ، على ظفرِ حياةِ التجربة السّابق، وإن لم تحدث الكتابة فلا خسران أبدا. هكذا فبعضُ شخصياتي الروائية برقتْ في هلام حيواتي المتعدّدة، من حيث لم أحتسبْ، عَقِبَ مصادفاتٍ في اشتباكاتِ أمكنةٍ وحكاياتٍ وعلاقاتٍ ووجوهٍ تتدرّج وِفْقَ سيرورةِ فوضى حياتي الصّاخبة.

تتخلّقُ الشخصية الروائيّة كعلامة أو خذش في الذاكرة، وتصرّ العلامة أن تكبر وتتنامى وتتضخّم لتُزَاحِمَ شخصيّة الكاتب الأصل في وجوده. لا يغدو الكاتب منفصما حينما تنبت شخصية تخييلية داخله، ويمسي مزدوجا أو متعدّدا فقط... بل قد تتلبّسه وتتقمّصه ويصير هو نفسه

شخصيته التخييلية.

لا يبرأ الكاتب من لعنة شخصيته الروائية، ولا يخلعها إلا حينما ينتهي من عمله، وتنفصل عنه روايته حينما تصدر، فتصبح منتمية للقارئ...

كثيرا ما يحدث لي، وأنا قيد كتابة رواية، أن أعيش هذا الازدواج الصارخ، فأنت عندما تنذرُ حياتك لمعتركِ كتابةِ روايةٍ، تصيرُ منتميا إليها بضراوة، أكثر ممّا تنتمي إلى واقعك. وهكذا تبدو منهوب التّفكير في شخصياتكَ المتخيّلة، التي تحملها معك أنّى حللتَ وارتحلت، وإذ يلاحظ مجالسوك في الخارج شرودك الدامغ، وأنت تتعجّل إنهاء المحادثات، فإنّما أنتَ تحنُّ إلى الرّجوع صوب شخصياتك الروائيّة التي تسحبك إلى المسوّدة بخيوطٍ سحرية، وتجرفك نحوها بنداءاتها المغوية اللاتقاوم...

وبالقدر نفسه الذي تتخلّق الشخصيات الرّوائية من صُلب تجاربنا اليومية على نحو وجوديّ، كما هو ملمعٌ إليه آنفا، فهي تتخلّقُ أيضا من صلب قراءاتنا، لا باستنساخ نماذج موجودة سلفا في روايات وقصص قصيرة ومسرحيات أو أفلام سينمائيّة وربما متون تاريخيّة وعلميّة وغير ذلك... بل على سبيل الإيحاء الخلاق، إذ، كلّ شخصية تقود إلى أخرى في سيرة النصوص قاطبة.

قد تتجدّد حيواتُ شخصياتٍ تخييلية، صنَعها روائيون سابقون، ضمن أعمالِ روائيّين لاحقين، وِفْقَ مخطّطِ كتابةٍ خاصٍّ باستراتيجيةِ هذا النّوع من الخلق الرّوائي، سواء تعلّق الأمر بكتابةٍ طِرْسيّةٍ أو غيرها... وقد تتحوّلُ شخصياتٌ تاريخيّة إلى شخصيّات روائية، على مقاس شخصيات واقعية تحوّلت إلى تخييليّة، وآلتْ بحسب قيمة إبداعيّة الكتابة في هذا العمل وذاك، إلى علامات أو رموز... لكنّ ما يشفع لهذا الصّنف من الشخصيات في الوجود الروائي من عدمه، ليس هو وضْعُها السّالف واقعًا

وتاريخًا (المعتاد والمألوف ضمن التجارب السابقة)، بل وضعها اللاحق تخييلا ومآلها جماليًا (اللامعتاد واللامألوف ضمن التجارب الجديدة).

وأمّا الشخصيات الروائية الأخطر في نظري، فهي ثمرة مغامرة الخيال، الذي لا نكاد نرهن مجازفته لأيّ مصدرٍ بعيْنه، بل مصدرها غامض ومجهول.

إنّ المفارقة السّاخرة، هي حين ينجح الروائي في خلق شخصيّة مريبة، وقد آمن أنّ حياتها لن تتعدّى حدود خيال الرواية، ويحدث ما لم يتوقّعه، بأن تتخطّى حدود خيال الرواية وتغدو فيما بعد، أكثر واقعيّة من الروائي نفسه.

في الغالب ينْسى الروائيّ شخصياته فور صدور رواياته، منصرفا إلى خلق شخصيات أخرى لم يبتكرها بعد، ونادرا ما قد تظلّ حيّة في عالمه ولو كأشباح، تنادمه بين الحين والآخر، وإنْ أصرّ قُرّاؤُه ومعارفُه، أن يذكرّوه بها مرّات وكرّات، أو يخلطون بينه وبينها بالأحرى. نعم، فبعضُ الدّليل على قوّة خلق شخصيةٍ من طرف كاتبٍ، أو نجاحُه المُبهر في صُنْعها بالأحرى، هو أن تكون الشخصيّة التي ابتكرها محضُ معادلٍ له عند الآخرين، ما أن يُذْكر اسمُه، أو يروْا صورته، وما شابه ذلك.

إنّنا لا ندينُ الرّوائي حينما نردّد الملاحظة الكلاسيكيّة، المستهلكة، بأنّ شخصياته الرّوائية محض أقنعة من أقنعته! وماذا بعد؟

إنّما نهينُ بذلك الشخصيات الرّوائية إذْ نقوِّضُها في صورةِ قناعٍ من أقنعة الروائي أو ظلّا من ظلاله، في حين أنّ وجودها الخلّاق ليس مستقلّا عنه وحسب، بل أذكى منه بكثير.

روائي من المغرب

سموقان أسعد



دهشة العادي وغرابة المألوف

محمود الريماوي

يصعب النظر إلى الشخصية (الشخصيات) الروائية بمعزل عن المنظور الروائي، ومضمون العمل، ومؤشراته. وهو ما يمكن للدارس أو القارئ عموماً أن يستشفه لدى استذكار روايات اطّلع عليها وأعجُب بها. فالشخصية مهما كانت فاتنةً أو مميزةً أو غريبة الأطوار فإن حياتها، او حضورها مستمد من نجاعة التصوير، ومن عمق المنظور الروائي، ولا حياة للشخصية ولا أثر لها بعيدا عن المكونات الأخرى للعمل الروائي. مع أنه قد يحدث أحياناً، وفي حالات قليلة، أن تتفوق شخصية ما على مجمل العمل، وهي في هذه الحالة تدور في مدار بعيد عن فلك العمل، وتتخذ لها حياةً مستقلةً منفصلةً، وقد يسترجعها القارئ وينسى العمل.

يطيب لي تصور أن الروائي يختار شخصيته انطلاقاً من نماذج إنسانية خبرها وعاينها بصورة من الصور. لا بد أن تشبه الشخصية شخصاً ما ذا وجود في الحياة الواقعية للكاتب، لكن التأثرات في هذا المجال واسعة، فقد يكون الكاتب قد سمع بها مجرد سماع من آخرين، وقد تكون شخصيةً سينمائيةً أو مسرحيةً تركت أثراً غائراً في نفسه، ولعلها تكون شخصيةً تمظهرت له في أحلامه، ومغزى ذلك أن هناك مصادر قد يعيها الكاتب، وقد لا يعيها، ويكون مصدرها ذاكرة غائرة أو عالم اللاوعي.

ويبدأ العمل حين يستدعي الكاتب هذه الشخصية من مقامها المعلوم او المجهول، ثم يأخذ في وضعها في سياق حدثي وتصويري وصراعي معين، وهنا تبدأ في التخلق دراميا وفنيا. ولا يبتعد رسم الشخصية الروائية هنا عن عمل النحات الذي يجسد كياناً بشرياً (في حين يكون رسم الشخصية في القصة القصيرة أقرب إلى عمل الرسام في لوحة البورتريه). على أن الروائي يذهب أبعد من النحات، فالمنحوتة جامدة لا تتحرك، لا تبارح مكانها وإن كانت تبث إيحاءات، وتثير انفعالات، أما الشخصية في الرواية فهي تتحرك، وتنمو وتتغير وتحمل القارئ على التفاعل معها، إلى درجة يخال معها أن للشخصية حضورين متجاورين متضافرين أحدهما في المخيلة، والثاني في الواقع الفني الذي يتم تخليقه، والذي يمثل كياناً موازياً، أو رديفاً للحياة الواقعية. ومن هنا تستمد الشخصية سحرها وتستولي على وجدان القارئ ووعيه، وبطبيعة الحال جنبا الى جنب مع السرد الدقيق والموحي، والوصف البارع، والحوار الحي، ومعالم الصراع او الأزمة التي تحمل قدراً من الإقناع لدى القارئ.

وبما أن العمل الروائي لا يقوم على شخصية واحدة إلا في ما ندر مثل رواية "العجوز والبحر" لأرنست همنغواي، و"المسخ" لكافكا، و"الحارس في حقل الشوفان" لسالينجر (خلافاً للقصة القصيرة التي تحتمل ذلك)، فإنه يكفي أن يقبض الكاتب على شخصيته او بطله الرئيس حتى يستدعي هذا البطل أو يجتذب (كالمغناطيس!) عدداً من الشخوص في المحيط البشري. يقبض على البطل الرئيس بمزيج من المواءمة بين الواقع والافتراض والتخييل، فالروائي لا يعيد اختراع البشر، بل يختار نماذجه من البشر الذين يعرفهم أياً كان مستوى هذه المعرفة، ويضعهم في أزمات، أو اشكاليات، أو سلسلة مفارقات تبدو كما لو أنها جديدة (مع أنها ليست كذلك في الغالب الأعم)، لكن نجاعة التصوير والتأثير تجعل القارئ يستشعر أزمةً ما بعمق وجداني. الجديد هو إذن في

سموقان أسعد



طريقة تصوير الأزمة، وفي المنظور المقنع للعمل الذي يثير العقل والعاطفة.
في تجربة متواضعة أعتز بها فإن رواية "من يؤنس السيدة" الصادرة في عام 2009 قامت أساساً على شخصية واحدة هي البطلة المسنة، مع بطل رئيس نظير لها هو السلحفاة (ألاحظ بارتياح أن عدداً من الزملاء الروائيين جعلوا بعدئذ ولاحقاً من هذا الحيوان البرمائي بطلاً روائياً في أعمالهم). وقد تم استدعاء أفراد من عائلة البطلة وجيران لها وجدوا لهم مكاناً في المتن الروائي. غير أن ما قد يبقى هو صورة السيدة القوية وشبه المتوحدة، وصورة أنيستها السلحفاة، يجمعهما الصمت الأنيس. وهذا هو منظور الرواية بكلمات.
في الرواية الثانية لكاتب هذه الكلمات "حلم حقيقي" الصادرة بعد سابقتها بأربعة أعوام، فقد احتاج الأمر من مؤلفها إلى أن يستلهم من شخصه ومن حياته، ومساره المهني في المجال الإعلامي كي يختار بطلاً شاباً في مقتبل العمر يعمل في حقل الصحافة الاستقصائية، وفي بلد آسيوي هو بنغلادش. وكانت كتابة هذا العمل مغامرةً جميلةً لمؤلفها، تستند في بعض مصادرها أو بواعثها الدفينة على معرفة بالعاملين الآسيويين في منطقة الخليج العربي حيث أقام الكاتب ردحاً من الزمن، وبالاستعانة بالإنترنت والمعلومات النصية والمصورة والمسموعة، فضلاً عما تختزنه الذاكرة من مطالعات ومتابعات حول تطورات الأوضاع في ذلك البلد، فقد أمكن رسم عدد من الشخصيات متفاوتة الأعمار، ومن الجنسين، في مواقع مختلفة. شخصيات عايشتها وأحببتها، وتجمعنا بهم مرجعية ثقافية إسلامية، وعسر الحياة في الدول النامية، والانتماء إلى فضاء شرقي بالمعنى الحضاري.
ولا شك أن جدارة العمل الروائي تكمن، في بعض وجوهها، في اكتشاف والتقاط ما هو مُفارق لدى الشخصيات مهما كانت عاديةً، وعلى شبه كبير بشخصيات الحياة الواقعية، إذ هنا
يلتقي في إطار السرد كل من الفن الروائي والقصصي، حيث تتمظهر الشخصية في موقف ما أو أكثر كما لو أنها شخصية غريبة الأطوار، فيما يغلب الطابع المألوف والمعهود عليها. مع فارق ن الرواية تذهب بعيداً في التفاصيل وفي التصريح، بينما يكتفي الفن القصصي بالتكثيف والتلميح.
وإذ شهدت كتابة الرواية العربية طفرةً في ربع القرن الأخير، وذلك مع زيادة الاهتمام بهذا الفن لدى الناشرين والمترجمين وواضعي الجوائز، فإنه يصعب رصد ما إذا كانت التحولات التي طرأت على المجتمعات العربية قد وجدت لها انعكاساً على هذا الفن، وبالذات على الشخصيات الروائية، إلا في إطار معاينة هذه التأثرات في المدونة الروائية الخاصة بهذا البلد العربي، او ذاك، وذلك لوفرة النتاج الروائي، وشساعته في هذه الحقبة، ثم لسبب آخر يقوم على تحليل خاص للكاتب، وهو أن مضامين العمل ورؤاه تطغى في الرواية العربية على اختيار الشخوص. فالرواية العربية هي مسرح للأفكار والصراعات المصيرية، وليست حتى الآن مسرحاً يتجاور فيه شخوص يتحركون حركة طليقة بغير دور وظيفي وعضوي في العمل. وإن كانت هناك نماذج من هؤلاء في الرواية العربية، مما برع فيه نجيب محفوظ في أعمال روائية جمة منها "المرايا" و"الحرافيش" حيث للشخصية حضور مشع وعريض، ويكاد يكون قائماً بذاته ولذاته، وحيث يتقدم البورتريه الروائي في الأهمية/وفي الإشعاع على رؤى العمل ومؤشراته. والحديث هنا عن شخصيات واقعية، بمعنى أنه يمكن الوقوع على أمثالها في الواقع.
أما الشخصيات التاريخية في الرواية فهي كائنات بشرية حقيقية تنتمي لأزمان غابرة، وسيرتها معروفة بهذا القدر أو ذاك، ويلجأ اليها الكاتب لكي يقيم محاكاة او مضاهاة بين زمن سابق وزمن راهن، وفق مقولة: التاريخ يعيد نفسه (لكن ليس بالضرورة وفق العبارة الكاملة: التاريخ يعيد نفسه مرة بصورة مأساوية، ومرة ثانية بصورة هزلية). وقد استمتعت شخصيا بأعمال أمين معلوف التي تأخذ هذا المنحى وتضيف إليه، وكذلك بأعمال لجمال الغيطاني، غير أني بصفتي قارئا لا أنجذب كثيرا للروايات التاريخية (مع أنني انجذبت إليها في مراهقتي من خلال أعمال جورجي زيدان)، ويعود فتور الانجذاب هذا إلى ما أحتسبه بأن أعمالاً كهذه تقوم على الصنعة ابتداءً، وتستعير نماذج جاهزةً، وللإدراك بأن لا شبه بين زمن حاضر وماضٍ إلا في الشكل، تماما مثلما أن موجات الماء في النهر متشابهة، بيد أنها مختلفة ومتجددة في واقع الأمر. وخلافاً لذلك فقد جذبني استخدام الشخصيات التاريخية في قصص زكريا تامر، وجمال أبوحمدان، إذ أن القصة ذات الجُرم الرشيق تحمل إيماضةً، وتبث شعاعاً يلقى هوىً في النفس، ولا تتنكب لعرض أطروحة فكرية كحال الرواية.

روائي من فلسطين مقيم في الأردن


سوقان أسعد



علاقات مؤقتة

هوشنك أوسي

الأفكار كالبذور، تموت إذا لم يتوفّر لها الحامل أو الحاضن الناقل لها. ولأن التدوين هو تراب الأفكار وحاضنها، فإن فكرة أيّ رواية تنجب معها شخصيّتها التي تكون البؤرة أو المركز التي تدور في فلكها الشخصيّات الروائيّة الأخرى؛ المتحرّكة في فضاءات وعوالم الرواية، هذا إن لم تكن فكرة الرواية هي نفسها شخصيّتها المركزيّة. وعليه، الشخصيّة الروائيّة غالباً ما تكون وليدة فكرة الروايّة، أو مصاحبة لها، ولصيقة بها حدّ التطابق.

الشخصيّات الروائيّة متفاوتة المقامات والأدوار.

ومع ذلك، كل شخصيّة روائيّة، مهما كانت هامشيّة، في لحظة ولادتها وتحرّكها ضمن النصّ، هي شخصيّة مركزيّة واستراتيجيّة ورئيسة في تلك اللحظة. عدم وجودها، يبقي العمل ناقصاً، ويخلق فجوةً نصيّةً فيه. كذلك الشخصيّة الروائيّة في أيّ عمل، تخلق نقيضها أو مناهضيها. فمناهض الشخصيّة الروائيّة، ضمن النصّ، أيضاً شخصيّة روائيّة كاملة الأوصاف والأركان والمهام. الروائي، كربّ الأسرة، لديه مجموعة أبناء، لا يفرّق بينهم؛ الشخصيّة الهامشيّة، في مكانها ومقامها، شخصيّة أصيلة وجوهريّة، من دونها يمكن أن ينهار البنيان الروائي. وفق هذا المنظور أو التصوّر، أرى أن اشتغال الروائي على شخصيّاته الهامشيّة يستوجب منه بذل الجهد والتعب نفسه، أثناء اشتغاله على الشخصيّة المركزيّة البؤرة. ذلك أنه ما قيمة وجود المركز من دون وجود الهوامش والأطراف. كذلك في الرواية؛ الشخصيّة الروائيّة المركزيّة ستبقى ضعيفةً إن لم تكن معزّزةً ومدعومةً بشخصيّات هامشيّة قويّة البنيان.

في محاولاتي الروائيّة الثلاث الأولى: "وطأة اليقين"، "حفلة أوهام مفتوحة" و"الأفغاني: سماوات قلقة" جذبتني الشخصيّة الروائيّة الخفيّة، الغامضة، الملتبسة، المثيرة للجدل. لكن في سياقات مختلفة .

في العمل الأوّل، شخصيّتي الروائيّة، معارض سوري، تُستأصل أعضاؤه تحت التعذيب، وتُرسل عبر مافيات تهريب الأعضاء إلى بلجيكا، وتُزرع ثلاث من أعضائه في أجساد أجانب، فتاة ألمانيّة، رجل كونغولي، وشاب إيطالي يدرس في جامعة بروكسل الحرّة. القليل من روح السوري المتبقيّة في أعضائه، تنتقل إلى أجساد الأجانب الثلاث، وتغيّر في كيمياء ميولهم وأمزجتهم وذاكرتهم. وتبدأ رحلة البحث عن صاحب الأعضاء.

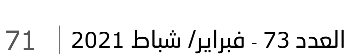
في الرواية الثانية "حفلة أوهام مفتوحة"؛ الشخصيّة الروائيّة الخفيّة كانت كاتبا بلجيكيا مشهورا، يختفي في ظروف غامضة. يصل التحقيق الجنائي إلى طريق مسدود في الكشف عن خلفيّات اختفائه وملابساته. يضطر قاضي التحقيق إلى قراءة نتاجه (ثلاث روايات، ثلاثة دواوين شعر، ومجموعة لوحات تشكيليّة) لربّما يلتقط منها خيطاً يقوده إلى كشف ملابسات الجريمة.

في الرواية الثالثة "الأفغاني: سماوات قلقة"، الشخصيّة الروائيّة كانت مهاجرا غير شرعي، يقدّم نفسه على أنه أفغاني إلى سلطات جزيرة "خيوس" اليونانيّة. تفتح السلطات تحقيقاً حول اختفائه المفاجئ. يتمّ العثور على جثّته، المنكّل والممثّل بها. يتحوّل التحقيق إلى ضرورة معرفة هويّة الشخص؛ أهو حقّاً أفغاني، أم لا؟ كمدخل لمعرفة أسباب وظروف مقتله. أثناء التحقيق، كل مهاجر موجود في السجن يسرد حكايةً مختلفةً عن حقيقة وهويّة القتيل (الأفغاني).

في الرواية الرابعة، التي ستصدر في بيروت قريباً، شخصيّتها المركزيّة فنان تشكيلي كردي، كان والده من مقاتلي الزعيم الكردي مصطفى البارزاني، سافر معه إلى "مهاباد" سنة 1946، ومن هناك اتجها إلى الاتحاد السوفياتي السابق. وعاد مع البارزاني سنة 1959 إلى كردستان، بعد عفو عبدالكريم قاسم. لكنه غادر بلاده مرّة أخرى سنة 1962 بعد ثورة أيلول الكرديّة، واستقر في دمشق. وقضى نحبه في تفجير الأزبكية الإرهابي الذي شهدته دمشق، في الـ29 من نوفمبر 1981. بينما يقضي الفنان التشكيلي نحبه جراء هجمات باريس الإرهابيّة في الـ13 من نوفمبر 2015. ويعني من 1946 ولغاية 2015؛ وسيرة تلاحق وتراكم التمزّقات والاحترابات الداخليّة في كردستان، وجوانب من الآلام الكرديّة المتناسلة والمتوارثة عبر الأجيال، من خلال الشخصيّة المركزيّة في رواية "كأنني لم أكن".

في الأعمال الأربعة، التي هي وليدة وحصيلة تلاقح الخيال والواقع، غرستُ شخصيّات روائيّةً وهميّةً في أحداث تاريخيّة حقيقيّة، كي تحدث خلخلة في الرواية والسرديّة الرسميّة، وتلقي بظلال الشكّ على بعض تفاصيلها. على سبيل الذكر لا الحصر، رواية "الأفغاني: سماوات قلقة" أتيت على ذكر معركة النهروان، وغرست فيها شخصيّةً روائيّةً وهميّةً متخيّلة، تروي الحدث، بلسان مختلف على اللسانين الشيعي والسنّي اللذين اختلافا في أشياء كثيرة، واتفقا على ذمّ ضحايا معركة النهروان. ولأنني أجد نفسي في كل أعمالي الروائيّة إلى جانب الضحايا، كائنا من كانوا، كنت إلى جانب ضحايا النهروان أيضاً؛ أولئك الذين شوّههم التاريخ. لست مؤرّخاً، وليست مهمّتي تنقيح التاريخ وتصحيحه. لكن في الرواية، أجد أنه في

سموقان أسعد






سلّم أولوياتي التشكيك والطعن في التاريخ الرسمي، المنحاز دائماً للسلطة الحاكمة. لا أكتب روايةً تاريخيّةً، بل أحاول كتابة أعمال تغمز من ساقية التاريخ، وتشذّ عنه قليلاً، وتثير الشبهات والأسئلة حوله.

الزلازل والاهتزازات الاجتماعيّة، الاقتصاديّة، السياسيّة وانفجار الحروب والثورات والصراعات والأوبئة التي شهدها العالم العربي، أطاحت بالكثير من اليقينيّات والثوابت. وانعكس ذلك على حركة الفنون والآداب، والرواية على وجه الخصوص، بحيث شهدنا وفرةً في الأعمال، وقلّةً على مستوى النوع الذي لا يكون تكراراً واجتراراً، أو افتعالاً. زد على هذا وذاك، صرنا نرى أعمالاً، وكأنّها تساير الأحداث، لزوم التضامن والتعاطف أو الاستعراض الإنساني، عبر استثمار الأحداث المأساويّة، وبناء أعمال روائيّة؛ على أساس أنها ستخلّد الكارثة التي مرّت بها مدينة ما! في حين أن الأمر محض استثمار لمحنة قرية أو مدينة أو بلد، في سياق نصّ يبكي على ركام المدن المدمّرة والمستباحة وطلولها وخرائبها. شيء يشبه التهافت السردي أو الاستسهال والاستهبال النصّي، إن جاز التعبير. ولعمري أن هكذا طرائق في الكتابة الروائيّة هي أيضاً باتت من طبائع الأمور، وتشي بالاستنزاف والتهافت.

شخصيّاً، ليس لديّ ذلك الهوس والهاجس في تحويل قريتي أو مديني إلى "ماكوندو" أو "غورنيكا" الرواية، سواء ضُربت تلك القرية بقنبلة ذريّة أو لم تُضرب. هذا لا يعني أنني لا أحبّ قريتي أو مدينتي، أو منسلخ عنهما، بل لا أريد لحضورهما أن يكون لزوم الترف أو الاستنزاف او الاستثمار والاستعراض الفجائعي. من جهة أخرى، لا أمتلك تلك النزعة الاستعراضيّة والغلوّ في التصنّع والافتعال، أثناء الحديث عن شخصيّات أعمالي، على أنها تتلبّسني، وتتقمّصني وأتقمّصها، وألاحقها وتلاحقني، في الصحو والمنام. علاقتي بشخصيّاتي رسميّة، تشبه إبرام عقد عمل مؤقّت، سواء أكانت شخصيّات حقيقيّة أم نصف حقيقيّة (شخصيّة واقعيّة مضاف إليها الخيال) أو شخصيّة متخيّلة. ينتهي العقد بانتهاء الرواية. يعني، شخصيّات رواياتي لا تبقى ملازمةً لي، لا تستقبلني في البار، ولا تشرب معي البيرة أو النبيذ، ولا تصاحبني في الباص والقطار... إلى آخر هذه المبالغات المتهافتة.

حين أسعى إلى بناء شخصيّة وتوظيفها أتحرّى عنها، وأتقصّى، إلى حدّ لا بأس به، عن بيئتها، والحدث التاريخي (مكانه وزمانه وتفاصيله) الذي يمكنني أن أجد فيه ثغرةً، كي أغرس تلك الشخصيّة، وأبني على ذلك أحداثا جديدةً. يعني، لا توجد ملاحقة، أو ملاصقة، تلبّس وتقمّص، أو أيّ شيء من هذا القبيل. لا ألقي القبض على شخصيّاتي، ولا تلقي القبض عليّ. قصص الملاحقات والمطاردات بين الروائي وشخصيّاته، وكل هذه الخزعبلات، لا تعنيني في شيء. فترة عيشي مع شخصيّاتي الروائيّة تنتهي بانتهاء الوقت الممنوح لها داخل الرواية. علاقتي معها أقرب إلى لعب الطفل بالرمال على الساحل؛ إذ يشكّل قلاعاً وبيوتاً وأشكالاً. إمّا أن يطيح بها، عقب انتهاء اللعب، أو يتركها حيث هي، لرحمة الأمواج، ويغادر. علاقة متعة مؤقّتة، وليدة لحظتها، ودائمة التجدد مع شخصيّات جديدة، وهكذا.

ألجأ إلى الشخصيّات التاريخيّة، البعيدة منها والقريبة، بهدف إلقاء الشكّ والشبهة عليها، وليس بهدف التكرار. كما ذكرت: حتّى لو كررت بعض الأحداث والتفاصيل التاريخيّة في رواياتي، فلخلق ثغرة، أسرّبُ منها سرديّةً جديدةً، تعكّر صفو السرديّة الرسميّة المتداولة. لا أكتب روايةً تاريخيّةً، بل رواية تغمز من التاريخ، في مسعى صياغة سرديّات جديدة، متخيّلة مشتقّة من السرديات المتداولة. لا أميل إلى فكرة نضوب الخيال الروائي، على أنه السبب وراء اللجوء إلى الشخصيّات التاريخيّة. لكلّ روائي وروائيّة أسبابهما التي تقف خلف توظيفهما الشخصيّات التاريخيّة. مثلاً، في رواية "وطأة اليقين" حاولت إظهار شخصيّة المتنبّي على أنه مختلس نصوص، وذلك ضمن مشهد متخيّل.

لا يمكنني الإجابة عن سؤال "ما هي حدود الحرية في الكتابة؟" لأن مجرّد التفكير في هكذا سؤال يجعلني أضع حدّاً للكتابة. إذا كان هناك حدّ للكتابة فهي صدمة الجمال التي لا حدود لها.

حاولت أن تكون شخصيّاتي جديدةً أو مختلفةً. في "وطأة اليقين"؛ شخص توزّعت أعضاؤه على أجساد الغرباء، وغيّرت فيهم. وفي "الأفغاني: "سماوات قلقة"؛ شخص منحه الله ما لم يمنحه للأنبياء والرسل. لكنه ليس نبيّا. في رواية "كأنني لم أكن" فنان تشكيلي، أثناء تحضيره معرضه في أكتوبر 2011 يصاب فجأةً بالعمى، ويفتتح المعرض بـ11 جداريّة ونصف (لوحة غير مكتملة)... وهكذا.

مصادر شخصيّاتي الروائيّة، هي الواقع الذي تجاوز في غرابته الخيال. أكتبُ الشعر كأنني سأعيش أبداً، وأكتبُ الرواية كأنني سأموت غداً. ربّما لأنني دخلت هذا الحقل الساحر متأخّراً، في سنّ الأربعين تقريباً.

روائي وشاعر من سوريا



سموقان أسعد



الشخصيات الثانوية في الرواية

عواد علي نموذجاً

ندى اللهيبي

تتباين آراء النقاد والدارسين حول مكانة الشخصيات الثانوية في الرواية وأهميتها، فثمة من يقلل من أهمية دورها وثمة من يعظّمها. لكنها في الحقيقة لا تقل أهميةً عن الشخصيات الرئيسية، فهي تسهم إسهاماً فاعلاً في بناء الشخصيات الأساسية ومؤازرتها، على الرغم من أنها تحمل وظيفةً أقل، ودوراً محدداً، لكنه في الوقت ذاته ضروري ومهم، إذ تأتي متممةً لأجزاء من المشهد السردي أو الحواري أو المكاني، وهي شخصيات لا يعتني النص الروائي بصفاتها وملامحها الجسدية والمعنوية فحسب، بل تدور مع الشخصيات الرئيسية، وتتصل بها اتصالاً مباشراً.

يقول أوتولود فيغ عن الشخصيات الثانوية "إنها بالغة الأهمية، لا لأننا نتتبع حياتها خطوةً فخطوة، بل لأننا نراها فقط في اللحظات المهمة، إنها تباغتنا بقدرتها الكلية، وفي الظهور في أكثر المواقف أهمية"، ذلك لأنها تقدم صفةً واحدةً محددة بالدور الذي تؤديه كونها "نمطية، إذ يستطيع المرء أن يجد شخصيات شيئاً ما، وغالباً ما تفضح أسماؤها ذلك الشيء"، وهي بهذا تخلق توازناً مع أدوار الشخصيات الأخرى، وتنير أهميتها التي لا تحجبها محدودية دورها.

في هذا الدراسة محاولة لقراءة الشخصيات الثانوية في أربع روايات للروائي العراقي عواد علي هي "حليب المارينز"، "نخلة الواشنطونيا"، "حماقة ماركيز" و"أبناء الماء".

حليب المارينز

تأتي أهمية الشخصيات الثانوية بحسب قربها وبعدها من شخصية البطل والشخصيات الأخرى. وأولى الشخصيات الثانوية التي تذكر في رواية "حليب المارينز" للروائي عواد علي هي شخصية إلهام، التي تبرز في المتن الحكائي من خلال ذكريات جمعتها ببطل الرواية سامر عبر علاقة استمرت سنتين قبل أن يتزوج عشتار. إلهام صاحبة الستة والعشرين عاماً، أنوثتها رقيقة لشدة صفاء بشرتها توهم ناظريها بأنها أقل من عمرها، تنفصل عن زوجها نتيجة تسرعها في ذلك الاختيار، إذ تكتشف أن له ميولاً جنسية شاذة مع شاب يوناني، يتعرّف عليها سامر أثناء عمله في إحدى الصحف ببيروت، تحمل بين يديها قصة عن تجربة زواجها الفاشل، وتطلب من سامر أن يبدي رأيه فيها، على الرغم من أنها أخفت فيها كثيرا من الأمور التي تتعلق بميول زوجها المثلية. وما إن يعبّر عن وجهة نظره، ويكشف لها عن جمال قصتها حتى تقبّله لتبدأ خيوط العلاقة بينهما. ويمكن عدّ شخصية إلهام شخصيةً ثانويةً أسهمت في توضيح ملمح في شخصية البطل من خلال إبراز رغبته وشغفه بالنساء.

ولعل انحدار الروائي عواد علي من مدينة كركوك، التي تمثل الأطياف العراقية بأبهى صورها، دفعه إلى أن يقدم لنا صورةً لذلك الانسجام والتآخي الذي حاول الاحتلال تعكير صفوه، لتدخل شخصيات الرواية في لعبة المصير الواحد، وينوع النص الروائي بالأصوات في سياق بوليفوني، ومن بين تلك الأصوات صوت شخصية سرجون الآشوري الذي تربطه علاقة صداقة قديمة ببطل الرواية سامر، فهو صديقه أيام الدراسة المتوسطة في مدينة كركوك، وتتوثق علاقتهما إبان الدراسة الجامعية، حيث يتخصص سرجون في التاريخ القديم، ويحصل على شهادة الدكتوراه في موضوع التاريخ الآشوري، بإصرار من والده، رغم ولعه بالسينما، وحلمه بأن يصبح ممثلاً مشهوراً. يغادر إلى بيروت ومنها الى مونتريال في كندا حيث يقيم عمه فيها، ويتزوج من فتاة ذات أصول فرنسية، وقُدر له أن يلتقي بسامر بعد

سموقان أسعد

فراق دام أربعة وعشرين عاماً. لذا نجد أن شخصية سرجون يضعها الكاتب من أجل أن على لسانها أصل عنوان روايته "حليب المارينز" خلال حديث مروي لزوجته ناتالي التي تخاطب سامر قائلة "خذها على لساني يا سامر إن المارينز لم يدخلوا بغداد حاملين مشعل الحرية، ولم تذهب أميركا إلى العراق كي ترضع شعبه من ثديها المدرار بالحليب المجاني، بل لتهبه صندوق بندورا المشؤوم". لكن رد ناتالي هذا التبس على سرجون، فبدلاً من أن يقول "الحليب المجاني" قال "حليب المارينز"، وقد أدهشت هذه العبارة كلا من سامر وزوجته عشتار، التي تفكر في أن تجعلها عنوان لإحدى قصائدها.

تظهر في الرواية أيضاً شخصية شاهين الثانوية، وهي شخصية معيقة للشخصية الرئيسة آنيا، التي كانت ترتبط به بعلاقة ملتبسة، وحين تكتشف حقيقته تقطع تلك العلاقة، فهو ذو ميول شاذة، لا يستحقها ولا يحترم أنوثتها، وكان يبتزها ويهددها بمستمسك لم يفصح النص عن تفاصيله، فظلّت خاضعة له أكثر من سنتين، وعندما تتخلص من نقطة ضعفها تلك تتحرر من قبضته، وتلتقي بمن تحب، لكن شاهين يظل يلاحقها بعد أن تخلصت من تلك المساومة، ومن شدة غيرته وعدم انصياعها له يقتلها ويهرب متلبساً بجريمته. وعلى هذا تكون شخصية شاهين ذات تطور سلبي في مسار متعلق بحياة الشخصية الرئيسية آنيا.

روزا شخصية ثانوية ترتبط بالشخصيات الرئيسية بعلاقة صداقة اجتماعية وإنسانية في إطار علاقتها مع عالم المنفى، فهي رسامة وابنة يهودي عراقي أبعد عن وطنه، وتحتفظ بأوراق كتبها والدها تتضمن ذكرياته عن موطنه، وعن تهجير اليهود العراقيين إلى إسرائيل، وعدم انسجامهم مع تلك الدولة، وتعامل اليهود الأوروبيين معهم بتعالٍ. وحين لم يطق ذلك الواقع الجديد غادر إسرائيل إلى كندا. ومن خصال روزا أنها لا تلتفت إلى انتمائها الديني، وتحتفظ بحب شديد للعراق وتاريخه الحضاري، ويتضح ذلك في موقفها من اختطاف ساهر، الشقيق الأصغر لسامر، عندما تطلب الجهة الخاطفة فديةً، فتتبرع بمبلغ خمسة وعشرين ألف دولار لتحريره من المختطفين. ويعدها سامر بأن يضع تلك المذكرات في رواية ينوي كتابتها.

نخلة الواشنطونيا

ضمن تنوع الشخصيات في هذه الرواية تظهر شخصية الفلسطيني جهاد البشير شخصيةً ثانويةً تبرزها حبكة الرواية، فهو صديق مقرّب لكمال بطل الرواية، درس في الجامعة نفسها التي درس فيها كمال، وتخصص في اللغة العبرية بكلية اللغات، وأصبح مترجماً بارعاً، لكنه اضطر إلى ترك

منزله بسبب تلقيه تهديداً بالقتل في خضم العنف العنصري والطائفي الذي شهده العراق بعد الاحتلال الأميركي، فعرض عليه كمال حمايته في شقته، لكنه يصطدم برجل ملتحٍ، يسكن في نفس البناية، ينتمي إلى إحدى الميليشيات، يصفعه بأسئلة عديدة من بينها سؤال عن أصله. وفي الأثناء يشرع جهاد في كتابة رواية أشبه ما تكون برواية حلم يرى فيه أنه يقيم علاقة مع تيسيبي ليفني، وزيرة خارجية إسرائيل السابقة، في فرنسا، كارتشافٍ وتعويضٍ له عن القهر وفقدان الكرامة التي شعر بها تجاه أفعالها المشينة، متخيلاً إذلالها والانتقام منها ولو في الخيال.

لا يخبر جهاد صديقه كمال عمّا جرى، بل يغادر شقته بعد أيام قليلة، تاركاً رساله له يقول فيها "اعذرني لقد اخترت مخيمات الحدود، فربما تتاح لي هناك فرصة للحياة في مكان آخر ليس فيه ميليشيات قذرة ولا فرق موت متوحشة، ولا علّاسين سفلة".

وثمة شخصية ثانوية أخرى يقدمها النص الروائي، من خلال رواية يكتبها بطل الرواية كمال، هي شخصية ماريدا، امرأة ذات شأن رفيع في الوسط الذي يعيش فيه تدّعي أنها تنتمي إلى السلالة العباسية، حفيدة ماريدا خاتون إحدى زوجات الخليفة المعتصم، وقد تسمّت باسمها حين عثر والدها على شجرة عائلته العباسية.

يكشف النص تفصيلات حياة ماريدا من خلال شخصية سلام الياسري، أستاذ التاريخ الذي كان يدرّس ابنتها، فهي تنفصل عن زوجها إثر مشادة حدثت بينهما لتعيش بعد ذلك حياة صعبة مع ابنتها جلدران. وتتعرض لصفعات وإشاعات حول سلوكها، لكن حياتها تتحسن، وتستعيد رفاهيتها بعد موت طليقها، فترث ابنتها ممتلكاته وتتعرف إلى رجل الأعمال التركي إحسان الأناضولي، ويرتب لها حفلةً كبيرةً، وتصبح سيدةً أشبه بالأميرات، وترافقها ثلاث فتيات إحداهن نسرين، التي يتعرف إليها كمال أثناء حضوره الحفلة صحبة صديقه سلام الياسري، الذي دعته ابنتها جلدران. وفي تلك الأثناء تعترف له أن ماريدا تستعمل جمالها لميولها السحاقية، وأنها، أي نسرين، تنصاع لرغباتها بسبب الظروف الصعبة التي تعيشها.

أما جلدران ابنة ماريدا، فهي شخصية ثانوية يضعها الكاتب في مواقف مهمة وضرورية لإضاءة جوانب من شخصية سلام الياسري الرئيسية، فقد كانت علاقتها به علاقة تلميذة بأستاذها إلا أنها أغرته بجمالها، وانشد إليها لأن ملامحها تشبه ملامح فتاة أحلامه غزالة التي هام بها، وتتحول علاقته بها إلى علاقة جنسية عابرة، وكانت مربيتها نسرين على علم بتلك العلاقة، إلا أنها لم تفصح بها أبدا لأنها هددتها بأنها ستنتحر إذا ما أفشت السر لوالدتها.

حماقة ماركيز

تتعقد الشخصيات الثانوية في رواية "حماقة ماركيز" بتعدد الأصوات الساردة فيها حول صديق بطل الرواية باهر الكناني، والاختلاف في اسمه، فكما يروى، على لسان شخصية مراد، أنه صديق سلمان البدر، يلتقيان به في إحدى مقاهي بغداد، وهو شاب صاحب بشرة سمراء يتحدث اللهجة الجنوبية وأنه شاعر يكتب قصائد نثر خارقة للمألوف منتهكة للحياء والوقار، يكتبها بتلقائية قليلة، ويكره الشعر التعبوي، حاصل على شهادة الأمية. وعلى الرغم من أن له أربعة دواوين مخطوطة فإنه لم ينل اهتمام المثقفين، بل يواجَه بالسخرية والإهمال، ولم ينشر له أيّ ديوان بحجة أن قصائده ذات طابع سوريالي متهكم.

شخصية الكناني شخصية جريئة متمردة، وتفاجئنا الرواية بمسحة غرائبية حين تكشف على لسان البطل بأن اسمه ليس باهر الكناني بل "شاهر النصّار"، فيثير استغراب الراوي، الذي يروي حكايته، ويوهم القارئ بتأكيده قائلاً في حواراً كابوسي مع شخصية مراد، "بلى، وقد عرفته إليكم بأنه نائب عميد الشعراء الصعاليك، يكتب قصائد نثر خارقة للمألوف، منتهكة للحياء والوقار".

في سياق آخر نجد شخصية ألماس الثانوية، وهي خالة نورهان حبيبة بطل الرواية، شخصية مضطربة لم تأخذ نصيبها وحقها من الحياة، إذ لم يحالفها الحظ بزوج مناسب، فلم تنل مرادها، وكانت سبباً في لقاء نورهان بسلمان البدر عندما خرجت برفقتها إلى متنزه المدينة، وكانت تظن أن علاقتهما تشكّل لها تعويضاً عن فشلها في الحب، فقد كانت أولى تجاربها عندما أحبت طالباً يدرس معها في دار المعلمين، إلا أن علاقتها به لم تدم طويلاً، كان أنانياً ويشعر بغيرة منها لتفوقها في الدراسة، فأخذت خيوط العلاقة تنقطع شيئاً فشيئاً إلى أن تخلى عنها. وكانت تجربتها الغرامية الأخرى مع مدير مدرستها في القرية. كان يكبرها سناً بكثير، ومتزوجاً ولديه أولاد. يغريها بما يملك، يخدعها بورقة طلاق مزوّرة، ويمثل عليها دور العاشق إلى أن اقتنعت به على الرغم من أنها كانت لا تشعر بالاطمئنان منه. لكنها اكتشفت الخدعة التي انطلت عليها. وثمة أيضاً تجربتها العاطفية القاسية مع حبيبها الشيوعي التي انتهت بتصفيته أواخر 1978.

أما شخصية سائق التاكسي (حامل التابوت)، فهي شخصية ثانوية مكملة وملازمة لدور مراد المكلّف بنقل جثة سلمان البدر إلى أهلها. إنه يقوم بأشغال مراد بأسئلة عن استشهاد سلمان البدر، وعن مدينة كركوك لأنه كان يدرك في الحقيقة ما يجول في ذهن مراد. وبعد مرور سنتين على تلك الحادثة يلتقي مراد بالصدفة فيكشف له عن أكذوبة اضطر إليها في ذلك الوقت قائلاً " كانت الجثة راقدةً في كفنها، ثم استقامت جالسةً مثل جنيّ، دون أن تندّ عنها أيّ حركة، ولم أجرؤ على إعادة النظر إليها في المرآة، كما أنني لم أستطع أن ألفت نظر المأمور إليها لأني خشيت ألاّ أكون دقيقاً في ما لمحت، أو أن يكون خيالي قد اشتطّ فصوّر لي الأمر على ذلك النحو".

أبناء الماء

تتباين الشخصيات في هذه الرواية من حيث الدور الذي تسهم به، فهناك شخصيات ثانوية تنبثق لتقدم جوانب بارزةً، ومنها ما يملأ فراغات سردية، فشخصية سليمة تنتمي إلى سلسلة الأحداث المروية عن بطل الرواية ميران، إنها ابنة جاره سليم النّجار، تتوثق علاقتها به أكثر، وتصبح لقاءاتهما المتكررة فرصةً ليتبادل معها المعانقات والقبل، فهو لم يكن صادقاً في مشاعره تجاهها، في حين أنها عكس ذلك تُغرم به بصدق، ما جعلها تذهب الى بيته مرتين في الأسبوع أو أكثر. سليمة شخصية بريئة تجاربها قليلة في الحياة، لم تُكمل الدراسة من أجل إدارة شؤون البيت بعد وفاة والدتها، تعينها خالتها في بعض الأمور، لكن علاقتها مع ميران لم تستمر، إذ سرعان ما تكتشف الفارق الديني بينهما عندما تُخبرها جارتها نزيهة بأنّ ديانته مختلفة عن ديانتها، فهو صابئي وهي مسلمة، الأمر الذي ولّد شعوراً بالندم في داخلها، وتنفر منه أكثر عندما يُخبرها بأنه لن يتزوجها، وأنه كان يقضي معها على سأمته، ويبدد حزنه، ويملأ فراغ نفسه، وأن مستواه العلمي لا يسمح له بالارتباط بفتاة لم تحصل على شهادة الإعدادية أصلاً، وتنصرف عنه هائمةً ومقهورةً.

وتظهر بعض الشخصيات الثانوية في هذه الرواية حينما تستحضر بعض الشخصيات الرئيسية مذكراتها، مثل يوسف البكري الذي يستحضر شخصية والده حينما يتعرض للتهديد لأنه ينتمي للحزب الشيوعي المعارض لنظام الحكم، فيفضّل العيش في بلد عربي لأنه لا يتقن اللغة العربية، ويستقر في جيبوتي، ويتعرّف إلى مهندس اسمه آدم محمود، يقدم له المعونة عندما يهرب من اليمن، التي كانت تحت صراع داخلي بين الأحزاب، ويحدّثه عن معاناته من ملاحقات وقمع السلطة له. أما المهندس فيتضح أنه كان يعمل في بغداد مدة أربع سنوات، ثم عاد إلى أهله عند نشوب الحرب العراقية الإيرانية. ولسلاسة أسلوبه وتعامله مع الناس اطمئن له والد يوسف، وحصل منه على الكثير من الاحتياجات المنزلية. وقد عد المهندس، المعارض للحزب الواحد الذي كان يسيطر على السلطة في جيبوتي كرمه تسديداً لدين عراقي في ذمته.

أما شخصية آيسل الأذربيجانية، والدة آيجون، فهي شخصية ثانوية تقدم الرواية تفاصيلها عبر لقاء جمعها، رفقة ابنتها مع ميران في أحد المطاعم الكندية، تستقر في كندا بذريعة غياب الحرية الدينية في بلدها، وهي شخصية جشعة تحب المظاهر والمكاسب بأيّ طريقة، كانت غير مقتنعة بزواج ابنتها آيجون من ميران، لذا ترغمها على إجهاض جنينها، وتقنعها بالانفصال عنه من أجل مصالحها الشخصية، وتشجعها على الارتباط بمخرج سينمائي لتحصل على وظيفة إدارية في شركته على حساب تعاستها.

وثمة أيضاً شخصية لورين السورية اليهودية، شقيقة زوجة يوسف البكري، التي تدرس اللغة الألمانية في الجامعة، وتسعى إلى أن تكون مترجمةً في المستقبل، وقد اعتنقت الإسلام فيما بعد، وقد أراد الكاتب من استدعائها في حبكة الرواية أن يخفف من وطأة الآلام التي حلّت بشخصية البطل إثر انفصاله من زوجته.

ويكمن دور هذه الشخصية البديعة في إنارة الجوانب المعتمة في حياة ميران، فهي شابة متحررة، ولم تكن على علاقة بأيّ شخص، تتوثق علاقتها به على الرغم من الفارق الديني بينهما، وكان أول لقاء لها به أثناء حفلة في بيت شقيقتها أيهان التي كانت تمهّد السبل من أجل فكرة الارتباط هذه بمعونة زوجها يوسف البكري. وبعد أن تتوطد علاقتها به تتعرّف إلى ديانته الصابئية شيئاً فشيئاً، لكنه يخبرها بأنه غير ملتزم بتعاليمها. وهكذا يعقدان العزم على أن يكونا أكثر تبصّراً، ويصنعا سعادتهما باتباع إرادة الحياة، كما يريدانها، حياةً يصقلها الهوى وشغف أحدهما بالآخر، لا تكدّر صفاءها عثرات المعتقدات وتقاطعاتها.

وبمرور الوقت يكتشفان أن ذلك ليس عسيراً عليهما، ويتوصّلا إلى قناعة مشتركة بأن الحب لا دين له، وإذا ما قُيّض لهما أن ينجبا طفلاً ذات يوم فسيحرصان على تهميش دور المعتقدات الدينية في تنشئته، ويتركان له حرية اعتناق ما يشاء حين يكبر.

باحثة من العراق



شخصية الروائي وشخصياته السينمائية

بشار إبراهيم

الرجل الذي انشغل يوماً بـ«لغة محمد»، وعمل على تقصّي «اللهجة» التي كان يتحدّث بها النبي محمد (هل انتبهتم إلى هذه الفكرة الأخّاذة؟)، هو ذاته الذي فتح ملفات «يهود» دمشق والمشرق، ويفتح الآن «عين الشرق» في «مازوت» المنطقة، بأحداثها ووقائعها وشخصياتها وتحدياتها وأقدارها.
باهتمام وانتباه وباستمتاع، قرأتُ الرواية الجديدة «عين الشرق»، لإبراهيم الجبين. هذه الرواية مفتاحية، جدالية، إشكالية، كما أنها مؤسسة على مستوى الشكل والمضمون.

خيارت «السرد المتشظّي» الذي انتهجه إبراهيم الجبين، لافت للنظر، ويقارب تماماً مفهوم «اللقطة السينمائية»، لتنبني الرواية في النهاية من خلال عملية «مونتاج» ذهني، يقوم القارئ بتنضيده، وهو ينتقل من فقرة إلى أخرى، فصل بينها الفضاء الطباعي بثلاث نجوم، مألوفة في عالم الطباعة. هنا تحتفظ كل فقرة بوحدتها الزمانية والمكانية وميزانسينها وشخصياتها وحدثها وحواراتها، وتختلف بشدة عن الفقرة اللاحقة. لكن لتنضم جميعها في لحمة النسيج الروائي العام، وتنتقل من وصفها «موتيفات» كتابيّة أولى، إلى عنصر سردي روائي جوهري، يأتي على هيئة «لقطة»، أو «مشهد».

«تشظية» الرواية إلى فقرات صغيرة، أتاحت لإبراهيم الجبين الاستمتاع بتعدّد أصوات الروي، ومستوياته، والدخول والخروج في حيزات زمانية ومكانية، عابرة لحقب وتواريخ، وبلدان وأمكنة. هكذا يمكن أن ينتقل من زمن الأمويين، إلى اللحظة الراهنة، عابراً القرن العشرين، تماماً كما ينتقل من دمشق إلى دير الزور، ومن سوريا إلى ألمانيا.

تفخيخ الأبطال

على مستوى المضمون؛ فخّخ إبراهيم الجبين «عين الشرق»، بكل ما هو متفجّر، بل شديد الانفجار. يعاكس الروايات التاريخية المألوفة لوقائع وأحداث وشخصيات، ويشجّ الصور النمطية، ويقلب الطاولة على أحاديث طالما انسابت آمنة. إنه كعادته يشاكس شخصياته وقارئه. يفاجئهم ويصدمهم. يمزج الخيالي بالواقعي. الروائي بالوثائقي. الحقيقي بالمُفترَض أو المُتَوَهَّم.

يخلق حالة دوار في رأس القارئ، قبل أن يعيده إلى رشده، في النهاية، ويتركه مأخوذاً برواية ورؤية إبراهيم الجبين نفسه، حتى لو لم يتفق معها، أو يصدقها.

هل أدى «أدونيس» خدمته الإلزامية (الجيش) في «المكتب الثاني» الاسم التاريخي لشعبة المخابرات السورية؟ هل كان «كوهين» جاسوساً أم ضحية؟ هل نُبقي على «ابن تيمية» رأس منهج التكفير في الفكر الإسلامي؟

كثيرة هي الألغاز التي ينثرها إبراهيم الجبين؛ المُولَع بالروايات، والمفتون بالحكايات، والمشدود إلى السرّي والغامض والمُلتبس. و«عين الشرق» تدعس على أكثر من لغم. بينما يكتب إبراهيم الجبين بوصفه عارفاً، كما بوصفه باحثاً، فضولياً، مشاكساً.

ناقد سينمائي من فلسطين

سموقان أسعد



أعمى يقود أعمى

على ضوء "الرواية العمياء"

إخلاص فرنسيس

حين يجد الكاتب نفسه واقفاً على أطلال الكتب في مدينة الثقافة والعلم والنور المعروفة تاريخيّاً، ويرى كتب الفنّ تحت أقدام الجهل، لا يجد سوى القلم وهو السلاح الوحيد في محاولة هي أقرب إلى صرخة تخرج من شغاف القلب، علّ النزف يدخل إلى روح من تصافح أعينهم هذه الكلمات، ويعيد بناء هذا الصرح المهدّم من الجمال لرأب الصدع الذي تركه الجهل في النفوس والوطن.

هذا هو الكاتب شاكر نوري في "الرواية العمياء" الصادرة عن شركة المطبوعات للتوزيع والنشر في بيروت في 2020.

الأعمى هو أعمى البصيرة، والأعمى هو الذي أغلق روحه عن عناق النور، وألوان الحياة، واستساغ سكن القبور، ورائحة العفن من المارين في أزقّة الظلم، ينهشون ضوء الحياة الصارخ.

إنّ الجدار الفاصل بين المبصرين والمكفوفين أعتى من سور الصين، كيف لنا أن نخترقه؟ هناك حلّ واحد، هو أن تكون واحداً منهم، وأسهل طريقة لضمان درء الخطر هو أن تفقأ العين، وتنضمّ إلى الجماعة، وتتخلّى عن المنطقة الرمادية المكروهة من الجميع.

"تقرير عن عالم العميان في معهد النور" أتجتمع الظلمة مع النور أم إنّها محض تسميات تطلق لإخفاء حقيقة الأمور التي لا يقبلها العقل؟

إلامَ يرمز الكاتب في هذه الرواية؟ هل إلى فقدان البصر فقط أو إنّه يرمز إلى ما هو أبعد وأخطر من ذلك؟ عمى العقل والأخلاق وموت الضمير والفكر، هل هؤلاء العميان هم داخل المصحّات فقط أو إنّ مجتمعنا مليء بأمثالهم؟

ألسنا في عالم من الظلام نسبح في بحيرة من الظلم والجهل، القويّ يأكل الضعيف، والرئيس ينهش لحم المرؤوس؟ هل يستطيع الإنسان أن يتخلّى عن النور؟ ولصالح من نعيش في الظلام؟

إنّ الظلام هو ستر للأفعال السيئة، فالحرامي يتخفّى تحت ستر الظلام كي يسرق، والقاتل يلبس قناع الظلام، ومن يظلم يتخفّى ولا يريد أن ينكشف في النور، ومن يرتكب الأفعال الأثيمة يتخذ من الظلام حاجباً كي لا يُرى ، فمن هو من النور يمشي في النور، ومن هو مظلم يتخفّى في الظلمة، ويخشى النور، ومن يمشِي في الظلام يضيع، لا يعلم إلى أين يمضي.

أول ما يطالعنا في الرواية "فاتح بحر القراءة في الظلام" مع قائمة من أسماء العميان الأدباء والشعراء: هوميروس وبشار بن برد وأبوالعلاء المعرّي وطه حسين ولويس برايل، مخترع كتابة المكفوفين.

الكاتب يتحدّث عمّن أعمى الجهل قلوبهم وعيونهم، فهم كالأنعام بل أضلّ سبيلاً.

المرأة التي تسرق براءتها منها، وتستغلّ ممّن هو أقوى، هنا تصوير من تواروا عن النور، واقتحموا الظلمة، وحولوا الأهداف السامية في معهد النور لإشباع غرائزهم الشريرة. أليس هذا عمى من نوع آخر؟

مهمّة من تسعة أشهر، والمرأة تعرف أنّ بعد ذلك المخاض الصعب والولادة.

مدّة المهمّة هي مدّة لولادة جديدة، ولادة من نور.

الجاسوسية هي العالم الذي يعتمد على التدخل والوقوف على أصغر التفاصيل في حياة الآخر، وهذه مهمّة تتطلّب الصبر والحنكة والحكمة.

الفساد المتفشّي نوع آخر من العمى المستشري في المجتمع حين يصبح المواطن

سموقان أسعد

مستلب الإرادة، دمية تتحرّك في بحر الآخر القابع على الصدور.

أيهما قبل الآخر، النور أم الظلمة؟ في هذا السؤال يقبع السؤال الأكبر، أيّهما كان في الأرض أولاً الشرّ أم الخير؟ علّها أسئلة ساذجة، لكنّها تحوي الكثير من الفلسفة التي يدوخ في دوّامتها الكثير من البشر.

ما الفرق بين الضوء والنور؟ الضوء أقوى من النور وأسطع، لأنّه نتاج ذاتي، أما النور فما هو إلا انعكاس أو اكتساب من جسم آخر، فمن يعش في النور فهذا ليس منه بل هو من الآخر الذي يشعل النور الذي فينا.

إنّ ما يواجه الكاتب هنا هو فكّ شفرة النور والظلمة، فكّ شفرة الخير والشر، فمنذ التكوين يتوكّأ الإنسان على عصا المخادعة، ليدخل عالماً ليس عالمه، ولكن ماذا يحدث عندما يستسلم الإنسان، ويجمع كلّ ما أوتي من إرادة ويوظّفها في اتجاه معين؟

هل يستطيع دخول هذا العالم الهلامي، ويصبح جزءاً منه؟

نعم، إنّ للإنسان إرادة تفتّت الصخور، ولا يقف أمامها سدّ، ولكن عليه أن يتقن الدور، ويخترق الأنفاق، ويدرك ما وراء الكواليس، ولا يسمح للهواء الفاسد أن يثبّط من عزيمته. يمتطي الريح، أو يحمل رفشه، ويحفر في الأرض، ليصل إلى غور أسرار هذا العالم المظلم، وما يدور فيه من غموض وانتهاكات وخروقات، وقد يحترق، ولكن لا يبالي، فالوصول إلى الضفة الأخرى هو الهاجس الوحيد.

عندما يبتعد الإنسان عن النظر في الأمور بعين البصر السطحية تنفتح بصيرته، ويرى الأمور أعمق وأصدق ممّا تصوّرها، فالبصيرة ترى الروح، أمّا البصر فيرى الجسد الفاني، وشتّان ما بين روح الإنسان وجسده الفاني. هنا نرى عالم الخلود الذي أراد لنا الكاتب أن ندخله بعين البصيرة.

من يستطيع أن يمنع النور عن الإنسان؟ أليس واهب النور؟ أم هناك تدخّلات قدرية أم إنّ الله والقدر اجتمعا معاً على تقرير مصير هبة الأخذ والعطاء ؟

إنّها أسئلة وجودية لم يرد الكاتب أن يدخلها ، لكنّه بطريقة طرحه جعلنا نفكّر فيها. هل الظلمة "الشرّ" من صنع الله أو من صنع الإنسان؟ وأين يغيب النور بحضور الظلمة، وأين تغيب الظلمة بحضور النور؟

شعاع صغير كافٍ أن ينير غرفة مظلمة.

أين نحن من هذا النور؟

ألا يمكن أن يكون هذا السّراج هو عين الإنسان التي متى انطفأت تحلّ محلّها البصيرة؟

البصيرة هي البديل في حلكة هذا العالم المظلم.

إنّ عالم العميان لا يخلو من الشرّ، أولئك الذين انطفأت في حياتهم الأنوار، وأرادوا الانتقام من المبصرين ، فاتّخذوا المكر خياراً، وغرقوا في السواد أكثر.

ثمّة حنين إلى حقبة الحكم الملكي في الرواية حيث صورة الملك الذي علّقه العميان على أحد الجدران.

لقد رزحت شعوب تلك المنطقة تحت ظلم الاستبداد، ولم يسلم منه حتى العميان الذين كانوا يتمنّون الخروج دون عودة بالرغم مما فيها من مخاطرة جسيمة، حتى أصبح الإنسان كحجارة الشطرنج يتصرّف بمصيره الأقوى كما يريد. ألا يكفي العالم المظلم المفروض على هذا المعهد فوضعوا الحواجز بين النساء والرجال وكما يقال: الممنوع مرغوب، لكن عند الرشوة تستباح المحرّمات، وتصبح من المسلّمات والمسموحات، فالشهوات لا تعرف قوانين، وعقول الرجال المسلوبة تسيّرها الغريزة فقط.

الشخوص في المعهد:

- الزيبق المتسلّط في عالم العميان داخل المعهد.
- سلطانة السلطة الموازية للزيبق، ولكن على جناح النساء.
- فريدون المنبوذ المختلف، رمز الجمال عازف الموسيقى.
- بورهان مدير المكتبة الذي يطرب لموسيقى فريدون.
- سرغين الرسام.

هؤلاء الثلاثة يمثّلون الفنّ والجمال بكلّ ألوانه، فالفنّ هو النور الذي يساعد على التقدّم.

ألم يقل سقراط "تكلّم حتى أراك" فقوة المعرفة هي التي تثبت وجود الإنسان.

رحلة إلى الداخل

من هو الطفل فريدون؟ أليس هو شريحة من هذا المجتمع المرفوض لأنّه المختلف؟ رُمي على باب الكنيسة، حتى من أقرب الناس إليه الأمّ، وما الأمّ إلّا الوطن، وقد أصيب بحمّى الاختلاف، حرارة فقأت النور في عينيه، وأصبح تائهاً يبحث عن وطن في الموسيقى والجمال، وأصبحت موسيقاه النديم لأرواح خطفت منها الآمال، وصرخة الحياة التي بدّدت ظلمة الحياة. توحّد حولها كلّ من في المعبد، غير آبهين للخلفيات ولا للأنبياء الذين يؤتي بهم محمولين على الأكتاف، فيدفع الإنسان حياته دفاعاً عن عجزها.

الموسيقى هي ترنيمة الأرواح واللغة التي أجمع عليها البشر، وفي معهد العميان كانت العين المفتوحة على النجوم.

القراءة لا تقلّ أهمّية في عالم العميان عن الموسيقى، فالكتب هي السلّم الموسيقي الذي يصعد عليه بخور الأنفاس، والأرواح تستريح في حضنها، ففي الكتب الشفاء والمعرفة.

أليست الثقافة هي اليد التي تقودنا إلى الآخر، والكلمة هي جواز مرورنا الذي يتيح لنا العبور؟

الكلمة وبالمفهوم الأدقّ حرية التعبير تقود إلى الحرية.

إنّ مهمّة "مروان" لا بدّ من إنجازها، فقد اخترق عالم العميان هو المبصر ليجد نفسه في عالم آخر مواز لعالم المبصرين. عالم فيه الخير والشر، عالم يرى بالروح، ويسمع باللمس، عالم مختلف يوحّد ولا يفرّق، يمارس الحبّ على طريقته.

لقد كان هذا العالم مكتملاً في ذاته، وحده الظلام والموسيقى، رفض كلّ ما فرض عليه، وثارت روحه المحلّقة ووقفت في وجه طغيان إدارة المعهد. ضرب بالمسلّمات عرض الحائط، وأقام الحج والعبادات حول الأمل المزوج بالإيمان المطلق نحو البعيد اللانهائي.

على الرغم من ثورة العميان على واقعهم إلّا أنّ قمع الحبّ هو أقسى عقوبة يمكن أن يوقعها الإنسان على الإنسان. لقد كان اللقاء ما بين العمياوات والعميان في قاعات الطعام نوعاً من أنواع الإهانة بداية في فصلهم عن بعضهم، وكأنّهم بذلك يتحكّمون في مشاعرهم، ففي الاختلاط برأي الإدارة رذيلة، وفي الانفصال عفّة، وهم لا يدركون أنّ ما صنعه الانفصال هو النتيجة العكسية، فقد تأجّجت الرغبات، وعبرت الجدار الفاصل. لقد ثار الرجال، وبكت النساء على شكل ابتهال لآلهة الجمال كي ترحم تلك العواطف المكتومة.

لقد قطع الكاتب قصة الظلام والظلم بقصة حبّ رائعة تكاد تكون أسطورية، حبّ فتاة عمياء جعلت من هذا الظلام ربيعاً، وهذا الربيع بكلّ جماله لم يمنع تسلّل الكآبة إلى روح حياة التي انتقى لها الاسم الأروع الذي يعبّر عن أهمية المرأة في الحياة بل هي الحياة نفسها. لقد قطعت من العالم في عمر الطفولة، انتزع الضوء من حياتها قبل عينيها، واجتثّت من أرضها مخنوقة في ظلمة لا تنتهي. في لحظة رأت مباهج الحياة، وفي لحظة انتزعت منها. ما أصعبها من حياة. يضعنا أمام التحدّي الكبير "فاقد البصر ليس بفاقد البصيرة". لم يغفل الكاتب عن وباء كوفيد - 19 المستجدّ بل وظّفه في الرواية كاشفاً من خلاله هشاشة الإنسان وردّة فعله في مواجهته وخاصّة هرطقات رجال الدين في علاج الوباء.

مع الفايروس أصبح البشر أكثر عمى، يتخبّطون في متاهات الحيرة والخوف من هذا العدوّ المجهول.

من يعرف الحبّ لا يدخل الظلام قلبه.

"العاشق بصير حتى ولو كان أعمى".

للحبّ قوة طاردة للظلمة، القلب المحبّ هو شعلة مقدّسة يجعل الوجه طلقاً.

الحبّ هو الإله الذي يركع أمامه الكلّ بخشوع، هو القوة النورانية الخارجة من الداخل التي تجعل الإنسان أقوى، ومستعداً للمخاطرة بكلّ شيء من أجل الحبيب. هذا اللقاء مع حياة أستطيع أن أسمّيه فصل الحبّ. الحبّ مفتاح الألغاز، فيه يجد الإنسان ضالّته المنشودة، يجد نفسه.

لا نغفل عن النزعة الصوفية في الرواية العمياء، تلك النزعة التي تقدّس الروح والعلاقة بالله التي ترى كلّ شيء من منظور روحي، وعلاقة الإنسان بالإنسان عبر هذه القناة الروحية، فنور الله يبدّد الظلمة.

الفكرة التي دارت من أول الرواية إلى آخرها فكرة كشف العميان أمر المبصر بينهم، ويتّهم بالجاسوسية، وتتفاقم الأمور. في هذه الحالة خصوصيتهم تكون قد اخترقت من مبصر، وستحدث نقمة.

هل هم يكرهون الأصحاء أوهم ناقمون على عالمهم الأسود، ويأبون أن يشاركهم فيه أحد؟ أو إنّ الثقة هي التي على المحكّ، إنّ الثقة مثل الزجاج إن كسرت لا يعاد سبكها. الخوف الأكبر كان موقف حياة، هل ستعامله كالآخرين؟ هل ستنقم عليه، وتنتقم منه أو الحبّ سوف يغيّر موقفها ؟ مروان لم ينس هذه النقطة، وعمل منذ البداية على التلميح أنّ له طرقه التي يرى بها، وسيأتي يوم ويفصح عنها.

"الله هو النور الأعلى".

الزندقة اتّهام قد يؤدّي إلى قتل الزنديق، قتل المختلف في عالم يعجّ بالاختلاف والظلم .

إنّ المتعصّب هو من يغار من المعرفة، والعلم هو النور الذي ينير ويوسع آفاق الإنسان، والمثقّف يساعد على دحض الظلم، فلرائحة الكتب عطر يؤجّج الروح بنشوة المعرفة، وهنا يطلق المتعصّب سهمه الناري ليحرق الكتب والمكتبة وكلّ طالب وناشر علم.

السيد بورهان فهرس الظلام الذي سبر روح المرأة، وعبرت إليه في ظلامه، ولكن لم يعوّضه هذا الكائن عن الأدب، فكان هناك كتاب يأتي إليه ناسكاً. ربّان يقود سفينه في بحر من الظلام والقلق، ليهدي اليقين والأمان لمن هم على الضفّة الأخرى. هذا الكتاب الذي يختلف عن كلّ الكتب التي



اخترعها العميان والأصحّاء، كتاب تقرأه، تشمّ رائحته، تحسه بالحدس، وتسافر في الخيال عبر الكهوف المظلمة والنجوم الحالكة، تتبادل معها الضوء المشعّ من داخلك، تعطيها قبل أن تأخذ منها. "ومع مرور الزمن انفتحت لي رموز العالم عن طريق الكتب والمسرح والموسيقى والرسم والرقص".

المعهد هذه المدينة التي تسير من تحتها السراديب حيث تدفن الأجنة قبل الولادة، والأطفال الذين حبلت بهم أمهاتهم في السرّ، تحت المعهد المعدّ لتأهيل العميان يقوم النظام الذي يشرف على القتل والموت، ويقمع الحياة. الأقنعة تكثر هنا على الوجوه، ولو أنّها لا تُرى لأنّهم عميان، لكن هذه الأقنعة كانت على القلوب.

لقد اختلط الحابل بالنابل، وانعكست الحياة داخل المعهد وخارجه، المبصر يتخبّط في عمى اختاره، والأعمى متصالح مع ظلمته، يسير في هدى بصيص المعرفة. كم من حقائق طمرها المبصرون في دهاليز الظلام، ما أصعب أن يعيش إنسان مستنير في مجتمع أعمى البصيرة.

الجاهل عندما يعرّيه نور المعرفة يصبح ثوراً هائجاً ينزل مقصلته على رقبة النور ليجتثه، وهكذا كان مصير المعرفة، نزلت مقصلة التعصّب، وأودت بآخر قبس نور كان يشعّ في ظلمة المعهد. "الموسيقى أنقذت حياتي" هكذا كان يردّد. "موسيقى فريدون صرخة ذئب في الظلام، ومناجاة للقمر، وبعث أسطورة بلادنا التي أهملها السياسيون".

حياة، بورهان، فريدون، سرغين، الصبي القارئ، لم يكونوا في الرواية عبثاً، لقد جمع الكاتب جميع أفراد المجتمع البغدادي في هذا المعهد، وطرحهم أمام القارئ كي يتعلّم التعايش، ويعرف مصدر النور.

قبل أن يلتقي بهم مروان لم يكن يملك سوى النظريّات، لكن بعد أن عرفهم تعلّم بوضع اليد، رأى نور القلب ينبثق من العيون المنطفئة، نور أعماقهم، وما تكوين كلّ إنسان إلّا من نور وظلمة، وما التصالح مع النفوس إلّا قبولها ما هي عليه، وإلى أن يقبلها يبقى مغيّباً ومجهولاً في الغياهب حتى ولو كان بصيراً.

اغتيل النور في عالم العميان، القتيل أعمى، والشاهد أعمى، والقاتل أعمى، كيف لعالم ظالم أن يحقّق العدل؟

إنّ الرواية متخمة بالأسئلة الوجودية عن الله والنور، الحبّ والرجل والمرأة، الطير والبحر، الغابة والشجرة، الأرض البدايات والنهايات، المرئي واللامرئي، الخير والشر، الولادة والموت، القيامة. هل العميان بعيون مفتوحة يعودون إلى الأرض أو لا؟ نخرج من الرواية وفي أذهاننا علامات استفهام، ماذا لو سار المبصرون على خطى العميان؟ أليس أفضل من أن يقود أعمى بصيرة أعمى آخر، ويقعان معاً في الحفرة؟

"الرواية العمياء" رواية مليئة بالرموز المذهلة التي تفتح عيون القارئ البصير على عالمه الخاصّ، وعلى النفس الإنسانية، مناقبها ومثالبها التي لم يكن ليدركها إلّا من خلال تجربة شخص تخلّى عن بصره طوعاً، وخاض تجربة الظلام وعاشها، فهي تكشف بشكل رمزي المجتمع الذي نعيشه.

"يا سعادة المدير:

- الوظيفة أنقذت حياتي من الضياع والتشرّد والصعلكة. لعلّ من فوائدها إرسالي إلى معهد العميان في مهمّة، وفتح عيني على أشياء كان عليّ أن أعيش حياتين لأكشفها. لذا شكراً لمؤسّستي على هذه التجربة".

إنّ الرواية لا تخلو من روح العميان الثائرة على الظلام والظلم، واجتهدوا كي يتخلّصوا من الطغيان، ودأب البعض منهم على تحدّي واقعه بالقراءة والموسيقى والفنّ.

"المبصرون يصوّرون معهد تأهيل العميان على أنّه مثل كهوف قاتمة خالية من النور، ودهاليز سحيقة، لا قرار لها، بين أجرام سماوية تدور في مبنى المعهد القديم، أزمنة جيولوجية غابرة تظهر، كائنات شرسة تلعب بها الغرائز البشرية الأولى. لكن الظلام لم يكن يعني أبداً ظلام النفوس.

مكان الرواية وهو المعهد، ذلك المبنى القديم المزيّنة جدرانه بالمرايا واللوحات، وما تلك المرايا في دار للعميان حيث لا يستطيع أحد منهم أن يرى انعكاسه بها، ولكن الإنسان الحكيم ذا البصيرة الحية هو مرآة نفسه، لا بدّ من الوقوف عندها ومحاسبتها والإصغاء إليها.

"نحن نسبح في عالم سديمي منفلت من قيود الزمان والمكان، زاخر بالمعاني وأضدادها، كلانا سيبحر في رحلة العتمة بلا حقائب، ولا أوراق ولا جوازات سفر بعد أن أصبح العمى قدرنا حتى لو كنا مبصرين".

لقد فتح لنا الكاتب هذا العالم الأسود بلغته الشاعرية، شدّنا إليه لنراه بالرّوح، ونحلّق في آفاق الأمل والجمال. أناقة المعاني، دقّة الصور، موسيقى الإحساس المرهف، كأننا نكتشف غابة عذراء كانت مخفية عن العيون، وظهرت فجأة إلى سطح الأرض من عالم الظلمات.

الرواية تمسّ حياتنا، فتسقط الأوراق اليابسة التي تغطي المجتمع أمام ضوء البصيرة الداخلية.

أراد الكاتب أن يسلط الضوء على عتمة الإنسان الداخلية، وكيف هي الحياة في مجتمع هشّ حين تغيب عنه المبادئ الإنسانية.

إنّ الرواية تتأرجح بين جمال حياة العميان الصافية وبين الشرّ الذي يمثله الظلام. هم في النهاية بشر، فيهم طبيعتان: الخير والشر، ولا يختلف إنسان المعهد الأعمى عن الإنسان المبصر خارجه.

سموقان أسعد

اختيار العنوان

"الرواية العمياء" عنوان يحكي الكثير، فلم يختره الكاتب اعتباطاً، ولم يكن تقليديّاً برغم بساطته، لكن له من الدلالات ما يتخطّى بصر القارئ، وهو يقرأ العنوان ليغوص في عالم البصيرة والتبصّر والتكهّن والخيال.

الرواية هي العمياء أم الراوي أم الكاتب هو الأعمى أم القارئ؟

إنّ الوطن الذي يتخبّط لا يعرف شماله من يمينه، وقائده أعمى، إنّه مدخل لرواية مليئة بعوالم غريبة نلج مع الكاتب بلغة سلسة تقترب من الشعر والفلسفة طارحاً أسئلة لا بدّ منها.

يجول في هذا الظلام حيث تصول الأرواح في بحيرة قمع سوداء حيث استطاع الكاتب أن يجسّد النفس الإنسانية بشقّيها الطيب والشرير.

رواية عميقة تضاف إلى التراث الروائي العربي، فالرواية هي ديوان العرب كما قيل.

كاتبة من لبنان مقيمة في سان دييغو/ أمريكا





رشفات أرجوانية

29 قصيدة

شاكر لعيبي

أنتَ ابني الآن

أنتَ ابني الآن، أنا أبٌ. كان أبي أباً، كنتُ ابناً لأبي. كلانا كان يقضم حبّات رمّانة حمراء واحدة، من جهتين: حمامة كبيرة وعصفور هش. جهتكَ اليوم شمسٌ، جهتي عتمةٌ. المنطفئُ مضيءٌ والآيلُ مرآة. والآباء مسبحة تكرّ كالنهارات، كالأموات يا بُني.

احفرْ بصبرٍ

احفرْ بصبرٍ. تجدْ بعد شبرٍ حَجَراً مُبقّعاً، كأنه وَزَغَة، احفرْ أعمقَ قليلاً في رطوبةِ الترابِ الحيّ بأصابعك المُرتجفة، تجدْ جذراً يابساً مُغطّىً ببياض الكلس، هذه ملوحة يَتذوّقها الأمواتُ، احفرْ بعيداً بأظفرك المُشِعّ، تُشِعّ الحافةُ، وتُضيءُ القصيدةُ.

العصافيرُ لا تشيخُ أبداً

العصافيرُ لا تشيخُ أبداً. إنها تموتُ فحسب بسعادةٍ، قافزةً من نقطةِ ضوءٍ إلى حبّة رزٍّ، من الأعلى إلى الأدنى، من القريبِ إلى البعيدِ، دونَ توقّف.

في آخر الليل، أخذتني البنت الغريبة إلى أيكةٍ

في آخر الليل، أخذتني البنت الغريبة إلى أيكةٍ، تحت جسر من جسور "الرون" الخارج من المدينة إلى مخدعه، وقالت:

خُذني كما تأخذ الظلام،

وقبّلني كما تُقبّل حجراً كريماً،

واجرحِ الجرحَ، كمثراي التي نضجت أكثر من نجوم هذا الليل،

وغُصْ في الغابة أعمى، وعُد أعمىً وفقيراً.

لم نزل نبكي على جثةٍ، حتى عرفنا أنها جثة الليل

لم نزل نبكي على جثةٍ، حتى عرفنا أنها جثة الليل المسجّى في ورديّ الفجر، ولم نكن نعرف حتى حينها أن الفجرَ ورديٌّ، ثم عرفنا، فصارت دموعنا وردية وفجرُنا أخاً بالتبنّي للظلام.

ألا أيها الليل الطويلُ ألا انجلي - بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

نزيلُ الفندق سيُغادِر

نزيلُ الفندق سيُغادِر، سيغادر النزيل نهائياً، تاركاً البلبلَ في قفصِهِ الأنيق يُغرِّدُ عند المدخل، تاركاً بعض الخِيار الطريّ عند النافذة. تاركاً ظله على بياض باب الغرفة، لا أمل لقصائده غير المكتوبة بعد في ارتعاشات كفّه.



ليست رغبةً للريح باختطاطِ كلمةٍ ومحوها

ليست رغبةً للريح باختطاطِ كلمةٍ ومحوها، بل دافعاً للورقة للخروج تحت الشمس. الكتابةُ كفٌّ مُرْتعشة تختطُّ هيروغليفيا مُحاطَة بالعناصر الأربعة والفصول الأربعة، بصرخات الحياة حديثة الولادة وصوت الفاني المترنّم:

على ألَمِي تنامُ القُبّرهْ

مُضِيءٌ خَطْوها المُتَحيّر العجوزْ

هديلُ القبّرة الثّمِلُ المِعْوَزْ

يُنَوّمُني على أزهار أفرشتي الفقيرةْ.



الحقل.

ما زلنا نطرق بحجر الفلاسفة على أوراق المعجم

ما زلنا نطرق بحجر الفلاسفة على أوراق المعجم، فتصير صفائح من الضوء. تصير الكلمةُ خبّيزة تتكئ على التراب وترتفع قليلاً لملاقاة نفحات الصيف. ما زلنا نَلْثم بأطراف شفاهنا حجرَ الفلاسفةِ، فيصير هواءً ثم ذَهَبَاً ثم شِعْراً ثم نافذةً مفتوحةً على نافذةٍ. صَبَّرَنا شبكةً للعنقاء، ساريةً من رمادٍ، فجراً مشتعل الأطراف. حجرٌ يضرب اللغة فتقدح، والأفعال فتشطح، والأسماء فتتساقط كالأسنان اللبنية.

الشِّعْرُ حَجَرُ الفلاسفة.

الشعراء خيميائيو العصور المواظبون على صنائعهم.

نُقبّل جبين الحبيبة، لنتأكد أنها تمتلك جمجمة مثل جماجمنا

نُقبّل جبين الحبيبة، لنتأكد أنها تمتلك جمجمة مثل جماجمنا، نحتضنُها كي نتيقّن من أننا لا نحتضن هيكلا عظمياً. أناشيد الحب لها، كي نُؤبِّد الفاني في اللغة.

لكمْ أحببتكَ أيها القوسّ

لكمْ أحببتكَ أيها القوسُ، فأنتَ ترفعُ حجراً على عَدَمٍ. أنت معقود الحاجبين. أنتَ الذي تُدْخلنا في سديمٍ كي نَخْرج إلى دائرةٍ. سيّدي أيها القوسُ قوّسْني مع هواءٍ تتأرجحُ فيه. دوّرني في نورٍ ننامُ إلى الأبد فيه.

الوردةُ أيضا مُكبّلة بالزمن

الوردةُ أيضا مُكبَّلة بالزمن. الجَمَال محمولٌ على محفّات الهواء، نوره يذوي حينما يشتدّ الضوء. شوك الوردة أكثر بسالة من سلام الوردة الذي يُؤبِّدُها في ذاكرة

ها هي الجَرادة عسليّة العينين، من جديد

ها هي الجَرَادة عسليّة العينين، من جديد، وثّابة المسافات الطويلة، أدنى صفرة من ليل المجاعة وأغمق قليلاً من حنطة الخبازين، تلتهم الأخْضَرين على جانبي الزمن. تائهة بين الفلفل الحلو والهندباء، بوجه بومة وفم حصان مُهدّم ورايتين ممزقتين، مهاجرةً مثلك دون دموع من قارة إلى أخرى.

مطرقة المَحْكَمة من خشب الجوز

مطرقة المَحْكَمة من خشب الجوز، ورقاب القضاة من خشب الزيتون. ضربة واحدة فيتطاير الذباب من صحن الحلوى. كلمة واحدة فيسقط ستار أبيض على وجه غراب أسود. الطائر المُحوِّم في حمرة الشفق يذهب لسماع تصادم الماء بالحصى.

نذوق الشِّعْر لِمَاماً، كما نذوق طعم السكاكر

نذوق الشِّعْر لِماماً، كما نذوق طعم السكاكر الذي ننساه بعد قليل، كالسكاكينيّ الذي تَنسى أحلامُه التماعَ الشفرة الموسومة بالخيط الأحمر. نتذوّقه كما نذوق غُسَيلتها السوداء، كما طعم المروءة التي لا وجود لها إلا في معجمنا.

ذَهَبُ القصبِ يرتعشُ على سيقان الربّات

ذَهَبُ القصبِ يرتعشُ على سيقان الربّات اللواتي ارتعدن لذةً في غابات القصب مع الصيّادين، تحت فضة القمر. ثم خرجن مبللات بالرافدين، الحوراء ها هنا والقمراء،


أمل بشير

وفي الظل الممدود تنام الزهراء. ينسجنَ الضوءَ شراشفَ، والظلماتِ ستائرَ، وصياحَ الديكة مساميرَ لثيابهنّ.

الرب الخافت على الشرفات.

النجمة تتلألأ وتسيل من عيوننا.

ساط الطاغية ظهورنا كي يعمينا في ليل الشمال

ساط الطاغية ظهورنا كي يعمينا في ليل الشمال، المطر يسيل من جروحنا القصوى على ظلمات غابةٍ التنّوب، بينما تجتمع الأغصان غرباناً للرذاذ الساقط على الحافات الصخرية والخدود. لقد نذرنا شموعنا لنور

أنا من قبيلة الخروف الأسود

أنا من قبيلة الخروف الأسود، وأحمل قناعاً أبيضَ مزركشاً بأزهار خشخاش الأفيون، بعينين ناعستين، وفم التنّين. يا لجَمالي في مساء المراعي وأنا أنظرُ في بِرْكة النار التي تمنحني، إضافة إلى ذلك، طَفْح بشرة



أخي الخروف الأبيض، بقناعه الأرجوانيّ والحشيشة الخضراء في فمه المُزبِد. انتظرنا، كلانا، طويلاً على التل قدوم قطعان ذهبية تغزو هذا المرج.

أرتعشُ، في شيخوختي، كعصفور واقفٍ على الشرفة

أرتعشُ، في شيخوختي، كعصفور واقفٍ على الشرفة، مضروبٍ بالصاعقة، يخشى الوقوفَ ويخشى السقوطَ. حفيداتي الصبيّات مثلي أمام عشّاقهن. حبيباتي الميّتات مثلي أمام صُوَرِهنّ. كلنا نرتعش، بِرُكب ميكانيكية وقلوب بلاستيكية.

الكثير من الحمقى في هذه الحانة، يتبادلون الابتسامات

الكثير من الحمقى في هذه الحانة، يتبادلون الابتسامات دون مناسبة. ثمة فيها فحول تحمحم من على الطاولات، تُلقي بأزهار الستارة على الخصلات، الملمعة لربّاتٍ لا وجود لهنّ إلا في ظلمة المدخل. ثمة الكثير منهم عند الباب وفي المبولة اللذين لا يكفون عن الابتسام في فضائهما.

وصلنا أخيراً الى بداية المَصبّ فانقطع الخرير

ماذا نفعل حبيبتي؟ وصلنا أخيراً إلى بداية المصبّ فانقطع الخرير. ليس إلا خرير النجوم بَعْدُ فوقنا. ليس إلا حفيف أوراق الشجرة وهي تتساقط قربنا، أعني الشجرة. ما الذي سنفعله بعد هذه الجولة الليلية سوى أن نُقبّل رقاب بعضنا، من أجل بعض الدفء، وننسى بأننا نُقبّل هيكلاً عظمياً.

اجتزتَ يا بُنيّ، سنيّكَ العشرين سريعاً

اجتزتَ يا بُنيّ، سنيّكَ العشرين سريعاً، كما اجتاز طائرٌ حقولَ الزارعين. اجتزتَ الثلاثين فقلتَ شيخوختي الخضراء الموصولة بأبنوس عصاي ألهو بها وأهشّ الذباب الذهبيّ، وحسبي الثلاثون. لكنك اجتزتَ الأربعين، رغم ذلك، بعروق زرق تُزَخْرِف رقبتكَ، بل ارتقيتَ الخمسين يوم صعود الروح من المرقى نفسه. وها أنت تجتاز الستين على ستين درجة مضاءة بستين ظلّ، ولما تزل بَعْدُ، يا بُنيّ، تحتاز حقول الزارعين.

حبيبتي قَبْل ثلاثين عاماً

حبيبتي قبل ثلاثين عاماً، تخلط اليوم بيني وبين رَجُلِها. امرأتي القديمة تُقدّم زهرةً لظِلي الراهن، تكتنف وجهي بيديها السائلتين كأنها ترفع مزهرية من الصلصال. تحتضن رائحة مخدّتي المخلوطة بروائح دخان زريبة الأحصنة. كلانا يلمح شبحاً في عيون رفيقه، كلانا يرى آخر سواه في سريره.

الصَّقْرُ والحَمَلُ ينطلقان في الأفق المفتوح

الصَّقْرُ والحَمَلُ ينطلقان في الأفق المفتوح، الأعلى والأدنى، نحو الهدف الواحد للحيّ: الفوز بديمومة الشمس. يضرب الأعلى الهواء بمخالبه، والأدنى يضرب التراب بحوافره، إمعاناً في الرعب والشجاعة.

زهرة مرسومة بالألوان المائية

زهرة مرسومة بالألوان المائية يمكن أن تَمّحي، أو تتحوّل وحشاً بقطرة ماء زائدة، يمكن أن نستمتع بالبكاء حتى يصير شهقات المُغرق بالضحك، في مأتم الأبدية، حيث تختلط الألوان دون ضوء، في حفرة المَحجر الذي لا حواجب فوقه بعد.

يا لجملة الوجود الطويلة.

نتشبّثُ بقَدَم التابوت الخشبيّ القصيرة

نتشبّثُ بقَدَم التابوت الخشبيّ القصيرة، كأننا نتشبّث بقَدَم الله. ننعى، أنفسنا بصوت خشن، للجلالة الخاطفة مع العصفور فوق النعش في صباح مألوف. نرفع التابوت من قدمه عالياً، عالياً قبل الحفرة، ونودّ تقبيل أصابعه الجليلة قبل ذهابه إلى النوم.

لم أتعلّم من تجهّم الموت شيئاً

لم أتعلّم من تجهّم الموت شيئاً، سوى المفاكهة. عبثاً عفّر الخدّ في أوْجِ حمرته، عبثاً قَبّل الحسناء من ثدييها، عبثاً التهم عنب النبّاذين، عبثاً مزّق شراع النوتيّ العائد لمنزله. عبثاً كان يتكلم عندما صمت الآخرون. عبثاً بالَ على ضوء القمر. عبثاً باضَ في سلة الوجود. عبثاً صعد مع الأنبياء في مرقى واحد ليقتلهم. عبثاً طمر أسنان الآنسة الفارعة في حفرة الأفعى. عبثاً مسخ الحكمة بوماً في الخرائب، عبثا محا الجَمَال ببصاقه. عبثاً خنق العشّابين والزيّاتين والمشّائين والصيادلة والفاكهانيين. وهو يغني: النار فاكهة.

عبثاً، عبثاً، عبثاً.

وضعتُ رمّانة منفلوطية على قفل بابي

وضعتُ رمّانة منفلوطية على قفل بابي. ركّبتُ رتاجاً زهرياً لغرفتي المحروسة بالضياء. وبظلال الأجنحة المارّة أغلقتُ نافذتي، جناحاً لصق جناحٍ وريشةً قرب ريشةٍ. لكم كنت سعيداً، السعيدُ بليدٌ، والسعادةُ صنو البلاهة.

تشربُ النبيذَ، هذا اليوم، وحدكَ

تشربُ النبيذَ، هذا اليوم، وحدكَ، رشفةً أرجوانيةً أثر رشفة، حتى يكتمل سحاب المدينة حواليك، وفوقك، وتحت إبطيك، فتبتسم بشفتين قانيتين، وتضحك بعينين عسليتين. تباً لكَ، وحدك.

وحدك في هذه الحديقة

وحدك في هذي الحقيقة

وحدك رغم يد الله الموضوعة على ظلك

كأنها تمحوك، هذا اليوم، وحدك

جرثومٌ مُتوّج

جرثومٌ مُتوّج يهيمن هذا المساء على المحطة القديمة: القطار الصاعد فارغ، والقطار الهابط خالٍ، إلا من ظلّ رجل ماش في عربة. المساء يرتعشُ على المدخل المزخرف حيث رافعةُ البناء ذيل عقربٍ معدنيّ يَلْسَع الهواءَ فيسكتُ، ويبهتُ المُشرّدون على الرصيف أكثر تشرّداً مما مضى.

شاعر من العراق مقيم في لوزان - سويسرا

قضيّة حقّ شخصيّ ضدّ أفلاطون

سفيان رجب

بعد عشرين سنة من دخول الألفية الثالثة، جاء أفلاطون من بيته البعيد في التاريخ، ليزور مدينته الفاضلة. فلم يجد فيها سوى الشعراء. كلّ سكانها العاقلين تحوّلوا شعراء.

الفلاسفة الذين تركهم يزنون المنطق بميزان العقل، وجدهم يشعلون المصابيح في وضح النهار، ويبحثون كلّهم عن الإنسان.

الساسة الذين تركهم يخطّون دستور الإنسان، وجدهم يتجوّلون في سوق الكلام، يبيعون للعطاشى لفظة ماء. يبيعون للجوعى لفظة خبز. يبيعون للاجئين لفظة بيت، يبيعون للمنفيين لفظة وطن، يبيعون للتائهين لفظة طريق، يبيعون لليائسين لفظة سماء، يبيعون للمتعبين لفظة سرير، يبيعون للحمقى لفظة فردوس.. كلّ الألفاظ كانت متوفرة في سوق الكلام، وكان الناس يأخذون ما اشتروه من ألفاظ، ويذهبون سعداء إلى حيواتهم.

كلّ سكان المدينة أصبحوا شعراء: النجّارون مهمتهم الآن تحطيم الأبواب وليس صناعتها. الحلاقون مهمّتهم الآن زرع الشعر وليس قطعه. الخياطون مهمتهم الآن تمزيق السراويل وليس خياطتها. الطبّاخون مهمّتهم الآن "تنييئ" الطعام وليس طبخه.

القصّابون كذلك، أصبحوا شعراء. بمجرّد الضغط على لفظة "ذبح"، تُذبح ألف دجاجة في دقيقة، وينتف ريشها في ثلاث دقائق، وتفرغ أحشاؤها في خمس دقائق.

سار أفلاطون بين أنهج مدينته الفاضلة، وشاهد من الصور الشعرية ما يقشعرّ له الذهن. رأى عربات هضمت الخيول التي كانت تجرّها، وحوّلتها إلى محرّكات، ثمّ رآها تسير خلف بعضها البعض في طرق متشابكة، وسمع صهيلا عجيبا للخيول المعجونة، وشاهدها تشرب من مياه مسمومة، يستخرجها الإنسان من مخلفات الحيتان والدينصورات..

شاهد حرّاس المدينة، يسرقون من السماء بعض النجمات، ويلصقونها على أكتافهم. وشاهد الكهنة يغمسون ريشاتهم في السماء، ويرسمون دموعا على خدودهم.

شاهد أشخاصا غامضين، يضعون نظارات سوداء، يضغطون على زرّ فتشرق الشمس، ثمّ يضغطون على زرّ آخر فتنطفئ الشمس. ثمّ شاهدهم يضغطون على زرّ فتنزل الأمطار، ثمّ يضغطون على زرّ آخر فتطلع الأعشاب من الأرض.

قال أفلاطون لنفسه، وما كانت تفهمه في مدينته سوى نفسه:

- لو أقصّ ما أرى على أبناء زمني، سأتّهم بالشعر.

بحث طويلا في مدينته عن المنطق، فلم يجده، لا في البشر ولا في الحجر ولا في الشجر...

كان سيصرخ بأعلى صوته:

- كفّ عن الشعر أيها الإنسان.

لكنّه تذكر أنّ وجوده الآن في مدينته، هو في حدّ ذاته مجرّد فكرة شعرية.

2

لم يكتشف الإنسان في تاريخه، سرّا أعمق من الشعر، في التعبير عن آلامه وأحلامه، فمنذ نصوصه الأولى التي حاول أن يفسّر بها العالم، وحاول أن يفهم ذاته، والإنسان يقيم على هذا الكوكب الأزرق إقامة شاعر، قبل أن يفكّر في وضع قوانين لتلك الخيالات، ويحوّلها حقائق منزّلة، وينضبط لها في المربّع الذي هندسه لوجوده، وسمّاه مدينة، ثمّ حرصا منه على إبعاد كلّ شبهات تمس حقائقه بنار الشعر، طرد الشاعر من مدينته، وانتهى مجرد كائن يقيني بارد.

إنّ هروب هذا الكائن اليقينيّ من الشعر، هو هروب من الهاوية التي تنفتح في ذاته، هروب من الأسئلة التي تجلده، هروب من فردانيته وإحساسه بالاختلاف عن الجماعة. وهو لم يكتف بهروبه من الشعر، بل حاول أن يروّضه، ويدخله في قوالب يقينياته، تماما كما روّض أجداده الأوائل الكلاب البريّة، وحوّلوها حراسا لقطعانهم. لكن الشعر الحقيقيّ ظلّ مستعصيا عن الترويض، يعوي تحت القمر، ويملأ ليل الكائن اليقينيّ بالخوف والشكّ والهواجس.



فؤاد حمدي

إنّ خوف الإنسان العادي من الشعر، لا يعادله سوى خوفه من الجنون ومن مسّ الشياطين، إنه شيء غامض يخرّب طمأنينته، ويعيده إلى أسئلته الأولى التي هرب منها.

يقول الشيخ لابنته التي يخاف عليها من نسمة الهواء:

- لا تعبري النهج الذي يسكنه الشاعر.

- والنهج الذي يسكنه بائع الأفيون، هل أعبره؟

- لا خوف عليك من بائع الأفيون، فأنت تعرفين خطورته، لكنّ الشاعر يروّج أفيونا سريا، لا تقدّرين نسبة خطورته، إنه يبدأ بوصف ابتسامتك، وينتهي بوصف دمعتك.

تقول أرملة لابنها الوحيد، الذي يتهيأ للذهاب إلى عمله:

- احمل مطريّتك يا ولدي، فإنّ السماء تُمطر شعرا.

إنها تخاف على أفكاره البيضاء، التي غسلتها بالصابون جيدا، ومسحت عنها تكاميشها بالمكواة، من أن يبلّلها الشعرُ، ويحوّلها أفكارا مجعّدة، ستحوّل هيئة ابنها الأنيق، إلى هيئة صعلوك، لا يصلح للعمل في الإدارات.

حتى الحكومات البراغماتية المنضبطة، تحرص على إبعاد مواطنيها على مصادر الشعر، أكثر من حرصها على إبعادهم عن مروّجي الأفيون. هي تعرف أنّ مؤثرات الأفيون يمكن علاجها بالحقن المهدّئة والعلاج النفسيّ، لكن مؤثرات الشعر لا علاج لها أبدا.

إنّ المواطن المصاب بالشعر، تظهر عليه أعراض التأمّل في الأشياء الزرقاء الغامضة، عوض التأمل في ملفات الحسابات البنكية، وهو يحرص على اكتشاف ما تحت فساتين البنات، أكثر من حرصه على اكتشاف الكواكب الأخرى، ولو عاتبته على ذلك، فسيسكتك بطلقة من مسدس الاستعارات الذي يثبّته على أذنه. وسيقول لك: إنّ السفر إلى ليلى، لا يعادله السفر إلى كواكب الكون.

كبار المفكرين في العالم بمن فيهم الحمار، يعرفون أنّ كلام الشاعر صحيح، فالأموال الطائلة التي صُرفت على بناء مشروع الرحلة إلى القمر، كانت تكفي لإطعام سكان الكرة الأرضية ربع قرن من الزّمن. وفي النهاية: ماذا جنى الإنسان من هذه الرحلة؟ إنها لم تكن سوى استعراض زائد أمام أخيه، الذي يلعب أمام بيته بصواريخه الصغيرة.

من غرائب هذا الإنسان، أنه يفكّر في إعمار الكواكب الأخرى، وهو يخرّب كوكبه.

هل رأيت إنسانا يخرّب بيته، ويعمّر بيوت الآخرين؟

لا أتصوّر أنّ الشاعر ضدّ الحلم بالكواكب الأخرى، بل إنّ التهم القديمة التي كانت تتعلق به، أنه كثير الحلم بالأقمار والنجوم، لكنّ الشاعر يحبّ ليلى وإليزا أكثر من حبه لنيبتون والمرّيخ، وهو يرى، أنه من العيب أن يصرف الإنسان أطنانا من الذّهب لأجل السفر إلى كوكب رمادي، بينما ليلى تنام بلا غطاء في الجنوب، وإليزا حزينة في الشمال، لأنها طلبت من حبيبها باقة ورد، وهو منشغل عنها بإدارة حديقته.

أتصوّر أنّ الإنسان سيواصل هروبه من الشعر، هروب العاشق من حبّه القديم، وفي هروبه سيخترع لنفسه شعرا آخر، يتلاءم مع رغباته وهواجسه الجديدة.

شاعر من تونس



تشريح الخيانة

تجربة في قراءة كلمة

أحمد إسماعيل إسماعيل

لكلمة الخيانة وقعها الثقيل على النفس، كما في الآذان، ولصورة صاحبها في الأذهان هيئة وصورة ما للشيطان في الموروث الشعبي والذاكرة الجماعية لدى غالبية الشعوب من قبح ودمامة يثيران النفور الشديد لدى الناظر إليها، إلى درجة تفوق صورة القاتل والزاني شدة في القبح.

قد يستغرب البعض القول إن الخيانة لا تنتمي إلى عائلة الصفات والمفاهيم الشريرة، وليست صفة مستقلة عن غيرها، بل، وهنا تكمن المفارقة، ولب المشكلة، إنها تنبثق من أسرة القيم النبيلة: الحب والصداقة والوطنية والوفاء، وهي أشبه ما تكون بالعفريت الذي يظهر فجأة للبسطاء والمغفلين، فيثير فيهم الدهشة والرعب، أو بالجرثومة التي تنخر في الخفاء في أصل الشجرة؛ جرثومة تتضخم فجأة نتيجة خلل ما كامن في الأصل؛ وتعصف بالشجرة؛ شجرة الحب الخضراء، أو الصداقة والوطنية، بضربة قاصمة، وبما يشبه الضرر الذي تحدثه الاضطرابات الناشئة في أجهزة التنفس مثلاً، أو الدم، أو الاضطرابات العاصفة في النفس، من اكتئاب وهستيريا ووسواس قهري وغيرها.

والخيانة خيانات: خيانة عاطفية بين حبيبين، وأخرى زوجية، وثالثة بين الأصدقاء، ورابعة عسكرية وسياسية ووطنية، وكلّها موجعة ومؤذية، بل وخطيرة، بيد أن الخيانة العسكرية والوطنية هي الأشد ضرراً بين تلك الأنواع، لأن الضحايا فيها كثر، يتعدى التأثير فيهم العدد وكسر الخواطر والمشاعر، إلى قتل البشر ودمار البلاد والاقتصاد، واحتلال الوطن واستعباد الشعب.

ورغم اتفاق الجميع على أن الخيانة فعل شديد القذارة والخسة، وأن صاحبها كائن فاقد لإنسانيته، فإن تجسيدها في الحياة، وممارستها بالفعل، جار على قدم وساق، طالما في جِراب الخائن أكثر من قناع، وأجساد الفاعلين تختزن روائح الخيانة ولا تطلقها، كما حدث لزوج السيدة الهندية الخائن.

ولرائحة الخيانة قصة طريفة قد لا تسرّ الكثيرين، وهي أن سيدة هندية تدعى شانيكتا بالاوال كانت تشك بخيانات زوجها لها، فاهتدت بعد تجارب كثيرة إلى دواء عجيب أسمته "ka-fashto" لاحظوا تطابق هذه التسمية الهندية، طبعاً مصادفة، مع الكلمة الشعبية الشامية "آفشتو" والتي تعني القبض على الجاني متلبساً، غير أن "مفتاح الحقيقة"، وهذا هو معنى التسمية بالعربية، عبارة عن زيوت مستخلصة من عشبة عطرية، يقتصر مفعولها على الخيانة الزوجية، وعلى الخونة من الرجال خاصة، إذ تكفي قطرة واحدة من هذه العشبة، ممزوجة في شراب ما، قهوة أو شاي مثلاً، يتناولها الرجل المتهم، حتى تنطلق منه رائحة أشبه بالبخور، وتستمر لمدة يومين، تم تفسير ذلك على أنه نتيجة انخفاض مفاجئ في مستوى الحيوانات المنوية لدى الخائن؛ ولقد قررت الشركة الأميركية التي امتلكت براءة هذا الاختراع في تلك السنة 2010 أن تجعله سارياً على النساء أيضاً، وأغفلت، أو عجزت، عن تعميمه على مرتكبي الخيانات الأخرى، الوطنية والسياسية والصداقة.. ولعلها لم تعثر، أو لم تود العثور، على زيوت يمكن أن "تفقش" صاحبها؟

يذكر لنا التاريخ خيانات كثيرة وقعت في غير زمان ومكان، ومن قبل أناس من شتى الطبقات، العليا منها والدنيا، كما تروي حكايا الشعوب وملاحمها وأساطيرها قصصاً كثيرة عنها، تثير الاستهجان لدينا، وتجعلنا ندين الفاعلين لها، غافلين عن حقيقة ناصعة، وهذه مفارقة، أن الخيانة ليست عادة قديمة أكل الزمن عليها وشرب، بل فعل لا يني يتكرر منذ أقدم العصور، ويمارس أمامنا وتحت أنوفنا، بتسميات وأقنعة كثيرة، فنصمت عنها ونحن غافلون عن الوجه الحقيقي المتواري خلف القناع، وذلك عن جهل، أو نفاق، وبعض النفاق خيانة.

يطول الحديث عن ذكر ملابسات هذا التغافل عن الخيانة، أو القبض على أصحابها في وضع المتلبس. فشرح ذلك ملتبس ومتعدد المشارب، وخاصة ما يتعلق منها بالخيانات التي ترتكب باسم الوفاء نفسه، والحب، والإخلاص.

ومن أمثال هؤلاء كثر، في الماضي كما في الحاضر، ومعرفتنا بحقيقتهم اليوم ليست سوى نتيجة سقوط الأقنعة، أو إسقاطها، بفعل الزمن وكسر التماهي مع خداعهم.. وكذلك بفضل نباهة بعض من مزق أقنعتها بالقلم، ويحضرني اسم بروتوس كواحد من أكثر هؤلاء شهرة بصفته، الخائن النبيل، والذي ردّ على جملة صديقه المغدور يوليوس قيصر،



فؤاد حمدي



الذي ساهم في الإجهاز عليه، الجملة الشهيرة: حتى أنت يا بروتوس؟ بالقول: أنا أحبك، ولكنني أحب روما أكثر.

ثم تبعها بخطبة للناس قدم فيها نفسه على أنه الأكثر حباً لقيصر "من منكم يكره أن يكون رومانياً، من منكم يكره أن يكون حراً، من منكم يحتقر نفسه، من منكم يزدري مصلحة وطنه؟ إذا كان واحد من هؤلاء فيكم، ليعترض، لأنه هو الذي يحق له أن يثأر لنفسه مني، لأنني لم أسئ لأيّ أحد سواه".

ولقد سبق بروتوس، وبزمن بعيد، قائد آخر في الشرق، هو القائد هارباك، قائد جيوش مملكة ميديا، والتي كانت قائمة قديماً في الشمال الغربي من إيران الحالية، باقتراف فعل الخيانة، وتحت يافطة نبيلة، وذلك حين تحالف مع عدو مملكته الملك كورش بهدف إسقاط ملكه المستبد أستياك، فكانت النتيجة أن سقطت المملكة مرة واحدة وأخيرة، وذلك سنة 553 قبل الميلاد.

وبالمثل، وبعدهما بزمن تعاون الجنرال الفرنسي فيليب لافال مع النازيين بحجة مكافحة الشيوعية في بلده. رافضاً بشدة تهمة الخيانة أثناء محاكمته سنة 1945 واصفاً ما قام به بالعمل الوطني النبيل.

وثمّة نوع آخر ملتبس من الممارسات السياسية المنحرفة يضاف إلى هذه الخيانات، التي تتمثل في لجوء "الرفاق الأعداء" في الحزب الواحد، والأحزاب المتنافسة، إلى قوى معادية للوطن أو طامعة فيه، من أجل مساعدتها على التفرد بالسلطة، أو من أجل القضاء على تفرد الآخر القوي بالسلطة. وهو نوع يجد دائماً من يمنحه صكوك البراءة والشطارة، ولقد قدمت التجربة السورية في العقد الأخير من الزمن نموذجاً واضحاً وفاضحاً عليه، ومن الطرفين: موالاة ومعارضة. ناهيك عن خيانات أخرى تكاثرت في ظل هذه الخيانة الكبرى، والتي جعلت الخيانة تزدهر وتتحول إلى غواية يمارسها الجميع، ويلعنها الجميع.

قد يختلف مفهوم الخيانة من زمن إلى زمن، ومن مكان إلى مكان، حسب الظرف ومستوى الوعي، وسلّم القيم ودرجة تطور المجتمع. ففي ظرف اقتصادي خانق عُدَّ تزييف النقود في بريطانيا خيانة عظمى، وفي ظرف ومكان آخرين، يتم اعتبار معارضة السلطة خيانة.

وفي جعبة الشعوب والتاريخ أمثلة لا حصر لها من خيانات صغيرة وكبيرة، حقيقية ومزيفة.

وكلها تحتاج إلى مراجعة وتشريح وتفصيل للكفّ عن إطلاقها بشكل مجاني على أفعال قد لا تكون سوى خيانة من منظور طرف؛ أحكامه غير سويّة، لسبب ما غير موضوعي، أو قد تكون رد فعل مدمر على فعل ظالم.

أو قد تكون لأسباب أخرى كثيرة، خفيّة وظاهرة، تجعلنا نسارع إلى الإدانة والرفض، ولا يستثنى الخائن نفسه من استنكار الخيانة، رافضاً أن يكون فعله خيانة.

ومن هنا يمكن أن نعدّ بعض الخيانات جهلا بالفعل الذي أقدم عليه صاحبه، وبعضها الآخر طمع في مال أو مكانة، وبعضها حقد وكيد. وبعضها لهدف نبيل كما يزعم أصحابها: بروتوس الروماني، وهارباك الميدي.

ونضيف إلى ما سبق دوافع أخرى، ومنها الأمراض النفسية الخفية أو الظاهرة، لا الوراثية كما يحلو للبعض تسميتها، والتي تدفع صاحبها إلى ارتكاب هذا الفعل، كالشخصية الهستيرية مثلاً، التي تتّسم بسطحية الانفعالات أو التمحور حول الذات وحب الاستعراض. يؤكد فرويد بهذا الخصوص على أن هذا النوع لا يستطيع مقاومة المغريات، بعكس الشخصية السوية. كما يؤكد تلميذه إدلر على أن للشعور بالنقص دوره في دفع صاحبه إلى ارتكاب هذه الجناية، فهو، الخائن، إن لم يستطع أن يعوض النقص لديه بما هو مرض له، وتحت تأثير مقارنة النفس بالآخرين، والعجز عن الوصول إليهم، لجأ إلى خيارات تضمن له التفوق عليهم، دون التفكير بالعواقب، ولا بأس عنده من أن تكون الخيانة واحدة من هذه الخيارات والوسائل.

قد يفيد أن نكرّر القول إن لا زمان للخيانة، ولا مكان، غير أن هذا الكلام يصبح تعميماً خاطئاً إن نحن أغفلنا ظروفا معينة، وأماكن بعينها، تنمو الخيانة فيها وتتسلل في كل أوردة المجتمع، وسمات هذه الأماكن والأوطان غير خافية على أحد، فالقهر واحد من هذه السمات، وغياب القوانين سمة أخرى، وفوضى المصطلحات، والافتقار إلى سلّم للقيم الاجتماعية والوطنية والأخلاقية، والتربية السيئة في البيت والمدرسة، وغيرها كثير، وكلها تجعل الخيانة مجرد رد فعل، ووجهة نظر ومزاج، بل وغواية.. وهذه هي الطامة الكبرى، ولكن، ولذلك علينا معرفة الخيانة وتشريحها، وبعدها إعلاء أصواتنا ضدها، عن إدراك ومعرفة، حينها يصبح الكلام نضالا، وذلك، وكما قال مارتن لوثر "قد يأتي يوم يكون فيه الصمت خيانة". ولقد أتى.

كاتب من سوريا مقيم في ألمانيا





فؤاد حمدي



ملف

دنيس جونسون ديفز

شيخ مترجمي الأدب العربي إلى الإنجليزية

يحتفي هذا الملف بدنيس جونسون ديفيز بوصفه رائد ترجمة الأدب العربي إلى الإنجليزية، فمنذ الأربعينات، مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية، وجد هذا الكاتب المغامر نفسه في مصر، بين عمالقة أدبها من كتاب القصة والرواية والشعر والبحث الأدبي. فكان أول من قدم إلى لغة شكسبير ترجمات لنتاجات رواد الأدب المصري في القصة والرواية بدءاً من جيل محمود تيمور إلى جيل يوسف إدريس مروراً بجيل نجيب محفوظ. الملف الذي أعده الكاتب المغربي إبراهيم أولحيان هو جزء من مادة كتاب دفع به إلى النشر، وهو ثمرة جلسات استجواب مع شيخ المترجمين وقد ارتبط بعلاقة صداقة حميمة به خلال فترة إقامته في المغرب. ينقسم الملف إلى مقدمة من الكاتب وشهادة من دنيس حول علاقته بالأدباء في مصر، على نحو خاص، إلى جانب ملامح من سيرته، فضلاً عن قصة قصيرة من تأليفه. وقد أضافت "الجديد" على هذا الجهد للكاتب المغربي أولحيان مقالة، هي بمثابة قراءة في الكتاب المزمع صدوره عن دار «أروقة للدراسات والترجمة والنشر» في القاهرة وضعها الناقد المصري المقيم في تركيا ممدوح فراج النابي.

يشكل هذا الملف مدخلاً إلى سيرة وأعمال مترجم ندر مثيله، فبفعل جهوده المبكرة وكفاحه الشخصي، ومن دون أيّ دعم من مؤسسة ثقافية، عربية كانت أم أجنبية، اجتهد وأوصل بواكير الصوت الأدبي العربي إلى قراء الإنجليزية. وواصل جهوده في الترجمة، فتناول من وقت إلى آخر تجربة أدبية من خارج مصر لتقديمها لمكتبة الأدب المترجم في الإنجليزية.

إشارة لافتة في مذكرات شيخ المترجمين تمس حاضر الترجمة اليوم، وهي تلك التي نطالعها في حديثه عن لقائه بيوسف الخال، ودعوة الأخير له ليشاركه في ترجمة نماذج من الشعر العربي لتقديمها في أنطولوجيا كانت ستكون الأولى بالإنجليزية للشعر العربي الحديث. اعتذر دنيس، وكان من بين أبرز أسبابه معارضته للطريقة التي اقترحها الخال في الترجمة، وهي أن تخضع القصيدة العربية لتشذيب وإعادة كتابة لما في أكثر الشعر العربي من حشو واستطراد لا يمكن معه نقل القصيدة كما هي.

كان جواب دنيس "أؤمن بأنه ليس من شأن المترجم أن (يحسّن) أيّ مقطوعة كتابية، سواء بالإضافة إليها أو بالحذف منها". تحملنا هذه الملاحظة على استدعاء جانب ملحوظ من أعمال ترجمة الشعر من العربية إلى اللغات الأخرى اليوم، وعماده إعادة كتابة القصائد من قبل المترجم من باب (تحسينها) بحيث يتعذر علينا في حال إعادة ترجمتها إلى العربية نسبتها على الأصل.

هذا الملف هو فاتحة احتفاء بشيخ مترجمي الأدب إلى اللغة الإنجليزية.

قلم التحرير

أعد الملف: ابراهيم أولحيان

تصوير: باولا كروتشياني



ملف

دنيس جونسون

عاشق الأدب العربي وجسر بين لغتين

ممدوح فرّاج النابي

تساءل الإيطالي أُمبرتو إيكو (1932 - 2016) عن اللغة التي تجمع الأوروبيين، فأجاب أنها الترجمة. وفي نصٍّ آخر - وإن كان في ذات السياق - يشبِّه الفرنسي موريس بلانشو (1907 - 2003) عملَ الترجمة، وهي تحاول التقريب بين لُغَتَيْن، بعمل هرقل وهو يحاول التقريب ما بين ضِفَّتَي البحر. ويشير عبدالسّلام بنعبدالعالي إلى أن هذا العُسر الذي يتطلَّب قوَّة جبَّارة في مثل قوَّة هرقل "يدلُّ على أن ذلك التقريب هو - في الوقت ذاته - إبعاد، وعلى أن الترجمة، إذْ تحاول أن تُوحِّد بين اللغات، تعمل، بالفعل ذاته، على تكريس الاختلاف بينهما، وإذكاء حِدَّتِهِ"، (عبدالسلام بنعبدالعالي: مقدمة كتاب "انتعاشات اللغة كتابات في الترجمة"، موقع ألترا صوت) وهو الأمر الذي يبرز إشكالية الترجمة، التي تضع المترجم في تحدٍّ جديد، عبر مراوحة بين تأويل النص (عند البعض الترجمة محاولة إبداعية أقرب للهرمينوطقيا أو الفهم الكامل، من خلال العمليات المُصاحبة: الشرح، التفسير، وإعادة الصياغة بلعبة الاستبدالات للمرادفات)، والتفاوض بين ما يُبْقِيه مِنه وما يَفْقِده، وهو ما ينتهي بصياغة نصٍّ جديدٍ، على اعتبار الترجمة "كتابة أدبيّة" لا مجرد - بعبارة إيكو - "قول الشي نفسه - تقريبًا- بلغة أخرى" وهو ما يضع عبئًا ثقيلاً على المترجم في الاقتراب من جملة الخصوصيات في القول، الدلاليّة أو الإيحائيّة أو الجماليّة، بتمثّل ترجمته "فهم النظام الداخلي للغة وبنية النص الذي جاء في تلك اللغة"، باختصار كما يرجو إيكو "أن يُحْدِث - النص المترجم - جُملة التأثيرات تقريبًا التي يُحدثها النص الأصلي"، وهو ما لا يأتي من فراغ وإنما بجهد وتأويل للنص، وفهم السياق الذي نشأ فيه النص، واستيعاب لجملة الخصائص اللغوية، ودلالتها في سياق النص ذاته.

بذلك تصبح الترجمة اللغة التي تجمع قرّاء العالم بأسره، بل هي الجسر الذي يربط ويوحّد بين ثقافات مختلفة، ويكون بذلك المترجم كاسر الصمت الذي يفصل بين اللغات والشعوب، فهو - بتعبير كارلوس باتيستا - "ناقل ومجدّد في الآن نفسه"، وبفضلهم - أي طائفة المترجمين - عَبَرَتِ الثقافات الجسور والبحار، كما غذّت الترجمة - وهو الأثر السّلبي لها - إلى جانب صور [أو تمثيلات] الرسامين الغربيين للشرق، الإمبريالية والرغبة في الاستحواذ والامتلاك، فإذا كانت الترجمة - بفضل المترجم طبعًا - تَكْسِر الصَّمت بين اللغات والشعوب، فعبر الترجمات لحكايات من الشرق وأفريقيا بدأت الأطماع الإمبريالية، وكأن الترجمة الفعل المحرّض على هذه الإمبريالية. لكن يبقى الدور الإيجابي لها المتمثّل في توحيد القراء، كما حرّضت على الشغف باللّغة نفسها، فطيف "ألف ليلة وليلة" التي خلبت عقول الغرب بفضل الترجمة، أثار بورخيس، ودفعه لأن يتعلّم اللغة العربية، وهو في مرحلة متأخرة من عمره، وتعلّمها على يد فتى من الإسكندرية، لا لشيء إلا ليقرأ النص الذي فتنه - ألف ليلة وليلة - بلغته الأصلية لا بلغة وسيطة.

في الغالب تأتي الترجمة بعد الأصل، فنادرًا - إن لم يكن مستحيلاً - ما يتزامن الأصل والترجمة في وقت واحد، ومن ثمّ تكون الترجمة بمثابة إعادة حياة للنص القديم، فلم يلتفت العرب لقيمة تراث "ألف ليلة وليلة" إلا بعد أن ترجمها الغرب

على نحو ما يذكر عبدالفتاح كيليطو، وبالمثل لولا ترجمة نجيب محفوظ ما كان التفت العرب - أنفسهم - إلى قيمته، فالالتفاتة الكبرى لأدبه جاءت بعد فوزه بجائزة نوبل عام 1988، وبالمثل فوز ترجمة رواية جوخة الحارثي "سيدات القمر" بجائزة "أنترناشيونال مان بوكر" البريطانية المرموقة عام 2019، هو ما لفت الانتباه للرواية التي صدرت طبعتها الأولى عن دار الآداب عام 2010، دون أن يلتفت إليها أحد، لكن ما إنْ تُوّجت الترجمة بالجائزة حتى أعيدت الرواية (الميتة) إلى الحياة من جديد. فالمترجم إضافة إلى دوره في نقل النص إلى قراء جدّد، فهو - في الوقت ذاته - يُحيي النص في لغته الأصلية.

رائد الترجمة

من الذين اضطلعوا بجهد كبير - شخصي في المقام الأول - لنقل الأدب العربي الحديث إلى اللغة الإنجليزية، المترجم الراحل دينيس جونسون ديفيز (1922 - 2017)، فهو بحق كما ذكر إدوارد سعيد "رائد الترجمة العربية إلى الإنجليزية"، وبصفة عامّة يدين أدباء العربيّة لهذا الرجل بالكثير؛ فهو الجسر الذي عَبَرتْ به لغتهم وكتاباتهم إلى الغرب، واعترافًا بهذا يُثمّن نجيب محفوظ جهده وهنا يعترف إلى الغرب، قائلاً "الحقيقة أن دينيس بذل جهدًا لا يُضاهى في ترجمة الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية وترويجه"، وهذا الأمر لم يأتِ من فراغ، بل من إصرار ومثابرة لإتقان اللغة العربية وسياقاتها في بيئاتها المختلفة، وكأنه يستجيب لشروط الجاحظ التي وضعها فيمن تنطبق عليه صفة "ترجمان"، فكما يقول "ولا بدّ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وأن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية" (الحيوان، ج1، ص75).

بغض النظر عن ترجيح الجاحظ للشخص إذا تمكّن من لغة واحدة منفردة، وحجّته حالة الصراع [أو الديالكتيك بلغة الماركسيين] بين اللغتيْن؛ حيث تجذب إحدى اللغتيْن الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها، فإن دينيس جونسون - بتعبير فالتر بنيامين - وَجد في الأدب العربي "قابليته للترجمة" على العكس من آخرين اعتبروا اللغة العربية "لغة ميتة" وبذلك تكون الترجمة - وَفق فالتر بنيامين - إلى حدٍّ ما طريقة مؤقتة للتصالُح مع غربة اللُّغات عن بعضها، وكسر للكوجيتو "لن تتكلم لغتي إذن لن تعرف أدبي"، فالترجمة هي لساننا لقراءة الآخر.

في الكتاب الصادر حديثًا بعنوان "دينيس جونسون ديفيز: عاشق الأدب العربي"، لإبراهيم أوليحان، عن مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، 2020، ثمّة استعادة بل قُل تذكيرًا بجهود الرّجل التي بذلها من أجل خدمة الأدب العربي الحديث، ونقله إلى اللغة الإنجليزية. بالطبع هناك كثيرون سبقوا دينيس في نقل تراث العربيّة على نحو ما فعل مترجمو ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة المتعددين، لكن تظل لترجمات دينيس شهرتها ومكانتها بما حققته من انتشار وذيوع للأدب العرب الحديث في الغرب، وبالتالي من الصعوبة بمكان غمط حقه أو تجاوز إسهاماته الوفيرة.

يؤمن دينيس بخصوصية الأدب العربي، فيسعى باختياراته المائزة لنصوص سردية إلى "القبض على متخيّل العربي ووجدانه"، مبتغيًّا تحقيق المهمّة الحقيقية للمترجم على نحو ما ذكرها فالتر بنيامين، ممثّلة في القبض على "الأثر المنشود في اللغة المُترجَم إليها، الذي يُحدث فيها صدىً للأصل". (فالتر بنيامين: مهمّة المترجم، ترجمة كرم نشار، على موقع جمهورية نت).

دنيس مع الطيب صالح



درس الحياة درس الترجمة

إذا كان الكتاب يَسعى لإبراز جهود هذا المترجم العاشق إلى العربيّة، المُدرِك لأنّ الترجمة هي الجسر الوحيد الممكن للتواصل بين الأمم والشعوب منذ أن غضب الرب لغرور الإنسان فهدم برج بابل، وبلْبَل اللغات، فلم يَعُد أحدٌ يَفهمُ ما يقوله الآخر، فإنه يعتمد بنية تتشكّل - في الأصل - من ثلاث ركائز تحيط بالرجل وتُلِم بتفاصيل حياته (الشخصية والمهنية) من جانب، واشتغاله بالترجمة من جانب ثانٍ؛ أولهما المعايشة الحقيقية، عبر علاقة شخصية جمعت المؤلف معه دامت لسنوات لم تنقطع حتى وفاته، وكذلك عبر شهادات مَن التقوا بدينيس وخبروا تجربته في الترجمة.

وثانيهما، التعويل على تراث الرّجل الذي تركه، وأذاع فيه الكثير من أسرار الترجمة وعلاقته بالأدب العربي، وهو ما تحقّق في كتاب "ذكريات في الترجمة" (الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2005)، وهو العمل الذي تَتَبّعَ فيه المسارات التي سَلَكَها في الترجمة منذ اختيار اللُّغة العربيّة للدراسة، وأضاء فيها جوانب من العلاقات الشخصية التي أقامها مع أدباء العرب، عامدًا إلى الكشف عن الانعطافات الأساسية أو المفصليّة التي أسهمت في تشكيل تضاريس هذه الأعمال. وبالمثل يستند المؤلف على عمله القصصي "موسم صيد في بيروت" (المركز القومي للترجمة، 2003) كي يقف على عوالمه المختلفة، والمشترك في نصوصه. أما ثالث



مع جبرا ابراهيم جبرا في بيروت

هذه الركائز، فهو صوته المباشر من خلال حوارين أنجزهما مؤلف الكتاب معه أثناء إقامته في مراكش.

يبدو الكتاب بهذه البنية أشبه بسيرة غيرية للمترجم، دينيس جونسون ديفيز؛ حيث يستعرض أجزاء من سيرته (عبر لقطات موجزة عن: ميلاده وطفولته وتكوينه، وترحاله)، وترجماته، وحكاياته عن الترجمة، وكذلك حواراته الكاشفة عن مضمرات كثيرة في حياة المترجم، بدءًا من صعوبة العيش بالترجمة، مرورًا بالإهمال الذي يلاقيه المترجم ماديًّا (قلة العائد) ومعنويًّا (حيث اسمه لا يذكر إلا في الصفحة الثانية والثالثة)، وصولاً إلى سياقات الترجمة نفسها، وفي الوقت ذاته يطمح المؤلف إلى تقديم رؤية موجزة، أشبه بنظرة طائر عنه، فيعرض لجوانب مختلفة من إبداعه؛ قصة قصيرة "حلم" وقد صدرت من قبل ضمن مجموعة "موسم صيد في بيروت"، علاوة على مشاهد من حياته في القاهرة ومراكش، مذيّلا هذا بثبت بأعماله الإبداعية أو المترجمة.

يُعَدُّ جونسون صاحبَ أوّل ترجمة إنجليزية للقصة العربيّة في التاريخ الحديث؛ إذْ ترجم عام 1946 مجموعة صغيرة تضمُّ مختارات من أعمال محمود تيمور، ونشرها على نفقته الخاصّة في القاهرة، في وقتٍ لم يكن أحد يعرف فيه شيئًا عن العربيّة، ثمّ توالت ترجماته لتضم قائمة عريضة من الكُتّاب العرب مثل توفيق الحكيم ويحيى حقي، والطيّب صالح ونجيب محفوظ وتوفيق يوسف عوّاد وغسان كنفاني، وسلوى بكر وغيرهم الكثير.

كما يميل المؤلف - قليلاً - إلى التوقّف عند أعماله القصصيّة، لا بغرض تلخيصها، أو حتى استعراض عوالمها، وإنما كي يبحث فيها عن صورة الأجنبي الذي يعيش في بلد عربي. واللافت أن صورة الأجنبي في هذه الأعمال جاءت على عكس شخصية دينيس في الواقع التي لم تشعر بإحساس الغريب أو المَنفِيّ الذي يستعيد الوطن المفقود بالكتابة، فشخصياته القصصية - في الغالب - تبدو مغتربة تشعر بالحنين للموطن الأصلي، فالبلاد - لديهم - أشبه ببلاد عابرة للانتقال ليس أكثر، عكس دينيس الذي كانت القاهرة - له - ملاذًا ومستقرًا.

لم يوطّد دينيس علاقته باللغة العربية عبر الكتابات فقط، وإنما سعى إلى إيجاد صداقات حقيقية، بغية التعرّف إلى جوهر الأدب وإشكالياته وعوالمه الثرية، فأقام علاقة وطيدة بالناقد محمد مندور، ولويس عوض، والأخير عرّفه على الكثير من المثقفين، وقد مثّلت له هذه الصداقات إكراهات شديدة، حيث ألحَّ الكثير منهم عليه بترجمة أعمالهم وهو ما لم يستجب



مع نجيب محفوظ

له في كثير من الأحيان، وفي المقابل أفادته هذه الصداقات في دقة الترجمة التي كان يعتبرها فنًا وليس علمًا، وهذا واضح في قدرة المترجم على تحويل النصوص من نظام ثقافي إلى آخر مغاير، دون أن يحدث الخلل أو "الكارثة" بعبارته.

ومن منطلق أن الترجمة فنٌ وليست علمًا، يَعيب جونسون كثرة الهوامش التي يضعها المترجمون، فهو يميل إلى أن يشرح النص نفسه. وإن كان يحترز بعدم قبول تدخُّل المترجم بتحسين أيّ مقطع كتابي، بالإضافة أو الحذف، مع أن هذا الأمر عليه خلاف كثير، فكثير من النصوص عند ترجمتها ازدادت جمالاً عمّا كانت عليه في لغتها الأصليّة، وإنْ كان هو يحكي - في كتاب "ذكريات في الترجمة"- أنّه اتّصل بنجيب محفوظ ليخبره بأنه "سيُضيف كلمتيْن لإحدى القصص التي ترجمها لتصبح أجمل"، وهو استثناء - عن نهج دينيس - يدخل في باب "الخيانة الجميلة" للنص التي يرجّحها البعض في مقابل الوفاء للنص (الأصلي) حتى في أخطائه وفي غموضه. الخلاصة أن ما يعني دينيس هو المحافظة على النّص الأصليّ، وفي الوقت نفسه تقديم "ترجمة مفهومة ومبهجة في آنٍ" (ذكريات الترجمة، ص 69).

استمرّت رحلته مع الترجمة لستة عقود، قدّم خلالها إلى قراء الإنجليزية أكثر من 25 مجلدًا عن العربية (في رواية أخرى أنها وصلت إلى ثمانية وعشرين كتابًا، راجع "ذكرياتي في الترجمة: حياة بين سطور الأدب العربي"، عرض: بيتر كلارك، ترجمة، محمد معتصم محمد علي، مجلة آداب، العدد 41، ديسمبر 2018، ص 117)، شملت الأدب روايةً وشعرًا وقصة، إضافة إلى نصوص ودراسات إسلاميّة، فترجم مع الدكتور عز الدين إبراهيم الأحاديث النبوية "الأربعون النووية، والأربعون القدسية، ومختصر الكلم الطيب"، كما اشتغلا - معًا - في ترجمة معاني القرآن الكريم تحت عنوان "قراءات من القرآن الكريم"، وترجما جزءًا كبيرًا من كتاب "إحياء علوم الدين" للإمام الغزالي، وكتابًا عن طبائع الحيوان عند الإنسان من منظور إخوان الصفاء. كما انشغل خلال سنواته الأخيرة بإنشاء مكتبة قصص للأطفال بالإنجليزية، تمتح من الثقافة العربية الإسلامية "خالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي، وعمرو بن العاص، ابن بطوطة، وغيرها من حكايات محلية من مصر والمغرب والخليج، في محاولة لسدّ النقص الكبير الذي كان يراه في هذا الجانب.

لم تكن هذه الرحلة يسيرة، أو خالية من العثرات والإخفاقات فعبر حديثه عن العوائق التي صادفته في رحلة الترجمة، يقدّم إشكاليات ترجمة الأدب العربي إلى

الغرب، وهي تتمثّل في عدم وجود قارئ يهتم بالأدب العربي (وهي التي بدأت تتخفّف نسبيًا في الوقت الراهن)، وأيضًا عدم وجود داعم مؤسساتي (مالي) ينفق على الترجمة، وهو الأمر الذي يجعل منها محاولة محفوفة بالمخاطر، فمثلا عندما أصدر أول أنطولوجيا بعنوان "القصة العربية الحديثة" (1967)، لم تقم حكومة أو مؤسسة عربية واحدة بشراء نسخة واحدة من الكتاب، فعجزت دار نشر جامعة أكسفورد عن بيع طبعتها المحدّدة. كما ثمة إشكالية أخرى تتمثّل في أنه إذا وجد الناشر، فإنه يفرض كتابات بعينها، وهو ما لا يتماشى مع منهجه بترجمة "ما يحب هو لا ما يريده الغرب"، وهو ما يعنى وقوع المترجم تحت شروط الناشر، ومتطلبات السوق.

لعبت الصُّدفَة دورًا مهمًّا في وصل دينيس باللغة العربية، وهو الأمر الذي يحرص على تأكيده في كل حواراته، وكتاباته، فاللغة العربية هي التي اختارته وهو ما زال في الرابعة عشر من عمره، فبعد خيبته في الدراسة ونفوره من اللغتين اللاتينية واليونانية القديمة، وجد نفسه في مواجهة مع الأب الذي أخرجه من إحدى المدارس بسبب سوء تفاهمه مع الإدارة، وما أن يسأله الأب: ماذا عساه يفعل الآن؟ فأجاب بتلقائة "أودُّ دراسة اللغة العربية". طبعًا لم يأتِ الاختيار عشوائيًّا، بل ثمّة رواسب من طفولته التي قضاها في وادي حلفا بالسودان، ومع العوائق التي كانت تقف حاجزًا بينهما كعدم وجود معلمين يتحدثون اللغة بلسانها الأصلي، إلّا أنّه أقْبل على المغامرة. لم يكن هذا هو التحدي الوحيد في مسار حياته، ففي إحدى منعطفات حياته سيُطْلب منه أن يلتحق بهيئة الإذاعة البريطانيّة، مع أنه لم يكن يُتقن اللغة العربية، فيقبل ويعمل بها.

طموحات دينيس لم تقف عند هذا القدر بتعلُّم اللُّغة العربيّة، رغبةً في العثور على وظيفة (المجلس البريطاني في القاهرة، ثم في مرحلة لاحقة التدريس في الجامعة)، وإنما كان شاغله الأساسي هو الأدب العربي وتَوْقه لاكتشاف كنوزه وأسراره، بالاقتراب من اللغة العربية الحديثة بعيدًا عن اللُّغة الكلاسيكيّة، التي درس بها عند أساتذة/ مستعربين، لم يسبق لهم أن زاروا البلدان العربية، فأسهموا في تحويل العربية "إلى كتاب مغلق".

خارج المكان

يمكن تلخيص حياة دينيس بأنها رحلة "خارج المكان" لو استعرنا عنوان إدوارد سعيد، فحياته لم تعرف الاستقرار، أو "أُلفة المنازل" بتعبير غاستون باشلار، بل كان دائم التنقُّل والترحَال منذ طفولته، وكأنه يُطبّق مقولة أدورنو "البيت أمرٌ قد مضى وانتهى" تأكيدًا على أن "السكن في مكان واحد قد أضحى اليوم أمرًا مستحيلاً"، فطاف في أصقاع متعدّدة أوروبيّة وعربيّة، ومع أن إنجلترا كانت ملاذه الأخير، إلا أن مصر كانت هي مركز استقراره، فيسهب المؤلف في الحديث عن رحلاته إلى القاهرة والسودان وبيروت، ودبي وإيران وأوغندا والمغرب... إلخ، مازجًا بين حياته المعيشيّة والعمليّة حيث دراسته الحقوق ونفوره من ارتداء قناع جديد بارتداء روب المحاماة وممارسة المهنة، وتأسيسه شركة لخدمات الشرق الأوسط، محصور نشاطها في الترجمة.

حالة الاغتراب أو التنقُّل من مكان إلى آخر التي لازمته وهو صبي، لم تخلق في داخله إحساس المَنفِيّ، بكل أوجاعه، أو حتى الشعور بالشتات وانقسام الهوية، والعيش حياة البَيْن بَين أو حياة البرزخ بين الهُناك (الوطن) والهُنا (الوطن البديل) بل على العكس تمامًا فلم يتبَرم من الغربة، أو يشعر بوطأة الاغتراب، وإنما كان يتعايش أو يتوطن [يتكيّف] مع البلد الذي يعيش فيه، بل يمكن القول إنه حَظِي بـ"مُتَع المَنْفَى" بتعبير تيودور أودورنو (1903 - 1969)، كمتعة الاندهاش، وتدبّر النفس حين تواجه أوضاعًا مُهْتَزة (لاحظ دراسته للحقوق، وعمله بالمحاماة، كتحايل على قلة عائد الترجمة).

في حقيقة الأمر هو يؤمن بأنّ "الرجل الذي يجد في كل تراب وطنه مصدر سعادته ما زال رجلاً مبتدئًا"، لذا فهو ينتمي إلى فئة الرجال الأقوياء حيث "يجد في كلّ ترابٍ وَطنًا"، يشمل بحبه كل الأماكن. دومًا - في ترحاله - يتجه صوبَ الفراغ "الذي هو التجدُّد" وبذلك كانت حياته - كلها - منذورة للتيه "الذي يترجم جيدًا التعدّد الكامن في الشخصية ... والازدواجية الطابعة للوجود". التأثير المُهم الذي نَتَجَ عن الارتحال والتنقل، وربما هو تأثير غير مباشر، تمثّل في ولعه بالقصة القصيرة، والاهتمام بها على حساب الروايات الطويلة، فالقصة هي فن الوحدة والتخلّي والشرود، وهي صفات مُكتسبة من الأماكن الجديدة وتأثيراتها، وأنه دائمًا على سفر.

على الجُمْلة بَقدر ما كان الكتاب مادّة تجميعيّة من مصادر مختلفة، فيها من الجهد الكثير الذي يُثمَّن- لم يتجاوزها بجديد أو مثير عن الشخصيّة محور الكِتاب - إلّا أنّه يُقدّم إلمامة - موجزة - مهمّة للتعرّف على أحد رواد الترجمة من الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية، وإسهاماته في هذا المجال، وهو ما يضعه في بؤرة الاهتمام والدرس النقدي.

ناقد من مصر مقيم في تركيا

مع ادوار الخراط





ملف

ثلاث محطات

درس الحياة - درس الترجمة

ابراهيم أولحيان

"لا شيء يتحرك دون الترجمة"
(دينيس جونسون ديفيز)

- 1 -

دينيس جونسون ديفيز (1922 - 2017) مترجم ومبدع، كرّس حياته لترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الإنجليزية. أحب هذا الأدب، ووجد أن أحسن وسيلة للتعريف به هي ترجمته؛ وقد كان من الأوائل الذين قاموا بهذه المهمة، حيث كانت أول ترجمة له سنة 1947 وهي مختارات قصصية لمحمود تيمور، نشرها على حسابه الخاص.

لا أحد كان آنذاك يهتم بالأدب العربي الحديث، وقد كانت مساهمة هذا المترجم الفذ ذات أهمية كبيرة في التعريف بهذا الأدب، وفي الوقت نفسهساير تطوره منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى حين وفاته؛ فترة زمنية ليست بالسهلة، عرف فيها دينيس مشاكل وعراقيل كثيرة، وهو يؤكد أنها مشاكل تواجه كل من يفتتح مجالا لأول مرة. لكنها لم تثنه عن المضيّ في درب الترجمة، معرّفا بالأدب العربي الحديث للقارئ الغربي الذي لم تكن له أيّ صلة بهذا الأدب. وقد كانت محنته كبيرة في البحث عن ناشر لترجماته في غياب أيّ دعم عربي؛ ولولا مجهوداته الشخصية لما تكلمت كثير من النصوص العربية اللغة الإنجليزية.

- 2 -

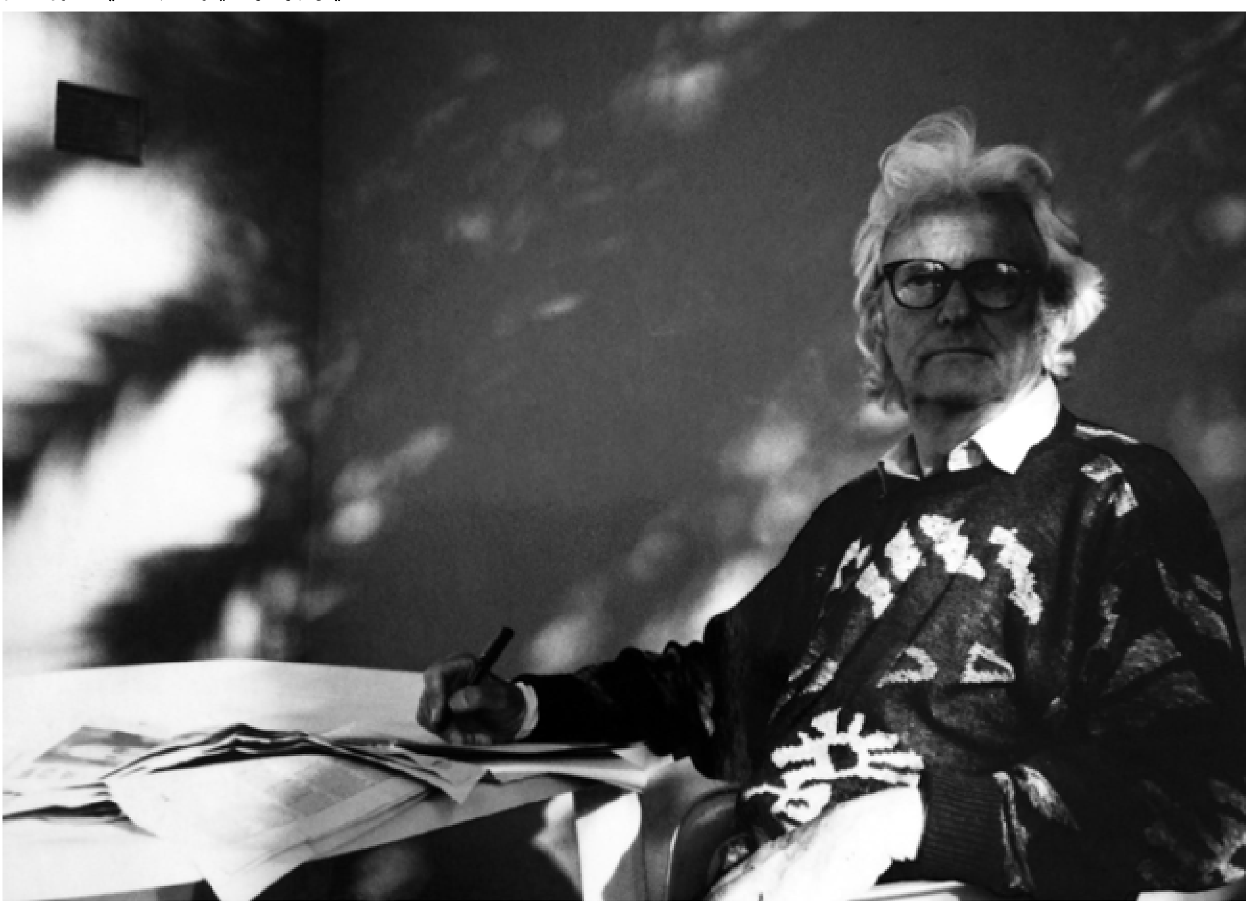
لم يترجم دينيس الإبداع العربي فقط، المتمثل على الخصوص في القصة القصيرة والرواية، بل تجاوز ذلك إلى ترجمة النصوص الدينية بمعية صديقه المرحوم الدكتور عزالدين إبراهيم، حيث اشتركا في ترجمة الأحاديث النبوية الشريفة "الأربعون النووية" و"الأربعون القدسية" و"مختصر الكلم الطيب"، واشتغلا كثيرا في ترجمة معاني القرآن الكريم تحت عنوان "قراءات من القرآن الكريم"، وقد انتهيا من ترجمته قبيل موت صديقه، الذي قام بجهد كبير في البحث عن متخصصين في الميدان، لكتابة مقدمات علمية خاصة بالترجمة. وفعلا كان ذلك، إلا أن المسألة أخذت وقتا طويلا، فحالت ظروف الغياب المفاجئ لعزالدين إبراهيم دون خروج هذا العمل الضخم للوجود الفعلي لحد الآن.

بالإضافة إلى ذلك فقد ترجم دينيس جزءا كبيرا من كتاب "إحياء علوم الدين" للإمام أبي حامد الغزالي، وكتابا عن طباع الحيوان عند الإنسان من منظور إخوان الصفا، وهو موضوع كان يأمل أن يستمر فيه، لأنه بالنسبة إليه وحسب قوله "موضوع مهم، لم يتطرق إليه أحد، علما بأن للإسلام تاريخا مشرقا في رعاية الحيوان والرأفة به".

- 3 -

في خضم هذه الانشغالات عاد دينيس إلى الكتابة، بعد أن ترك وراءه روايتين أصدرهما في شبابه باسم مستعار، فكتب

دنيس جونسون ديفز: الترجمة حياة أخرى للنص



قصصا جمعها في كتاب بعنوان "مصير أسير"، صدرت سنة 1999، وتدور أحداث أغلب هذه القصص في السودان ومصر وبيروت ودبي..، وقد أخبرني ذات يوم بأن له مجموعة أخرى يبحث لها عن ناشر. ناهيك عمّا كتبه من كتب للأطفال، تمتح من الثقافة العربية الإسلامية: خالد بن الوليد، صلاح الدين الأيوبي، عمرو بن العاص، ابن بطوطة.. الخ. وكتب أيضا قصصا عن "جحا" الشخصية المفضلة لديه.. وحكايات محلية من مصر والمغرب والخليج.. وأخرى مستمدة من التراث العربي، وهي تفوق الخمسين كتابا.

وفي سنة 2006 أصدر دينيس جونسون ديفيز كتابا هاما بعنوان "ذكريات في الترجمة"، يحكي فيه الكاتب عن علاقته بالترجمة لأكثر من ستة عقود، ترجم فيها أكثر من ثلاثين عملا من الأدب العربي المعاصر إلى اللغة الإنجليزية، وتحدث فيه عن كثير من التفاصيل التي عاشها مع المبدعين العرب، الذين أثروا المتخيل العربي بإبداعاتهم؛ هذه الإبداعات التي تكلمت اللغة الإنجليزية على يد مترجم كرّس حياته لترجمة الأدب العربي، مما بين حبه العميق لهذا الأدب، وللبلدان العربية التي استقر بها فترة كبيرة من حياته، وخصوصا مصر والمغرب. كتاب "ذكريات في الترجمة" كتاب هام وممتع لمن يريد أن يطلع على جانب من الثقافة العربية غير المدوّن، يجمع بين المعرفي والحميمي، حيث تنبثق أشياء كثيرة تبدو هامشية، لكنها تحتل مكانة أساسية في سياق الأدب العربي الحديث.

أما سيرته الذاتية التي كتب جزءا كبيرا منها، فقد كان ينشغل عنها بأمور الترجمة والكتابة في مجالات أخرى ذكرناها. وكنت أشجعه بمعية زوجته الفنانة الفوتوغرافية باولا كروشياني على إتمامها، خصوصا في عطل الصيف التي كانا يقضيانها معا في أيرلندا، حيث كانت زوجته تأخذ معها في كل رحلة محفظة مليئة بالأوراق، تحوي كل ما أنجزه من سيرته، التي كان يعدنا بالاشتغال عليها، لكنه في كل مرة لا يفعل. سيرة ذاتية لو تمت وصدرت، كانت ستحمل إلينا مسارات وحيوات ومصائر مليئة بالتجربة الغنية والحياة العميقة.



ذكريات في الترجمة

دنيس جونسون ديفيز

- 1 -

عندما وضعت الحرب مع ألمانيا أوزارها، أصبحت أخيرا حرا في الانتقال من هيئة الإذاعة البريطانية. وقد سمعت أن هناك وظيفة في المجلس البريطاني في القاهرة لتدريس ترجمة اللغة العربية في المعهد البريطاني، فتقدمت بطلب للحصول عليه، وتم قبول طلبي. وابتهجت أشد الابتهاج لمغادرة هيئة الإذاعة البريطانية والإفلات من مصاعب الحياة في إنجلترا خلال الحرب (...).

بينما كنت لا أزال في المجلس البريطاني، عكفت على الاشتغال على كتاب يضم قصصا قصيرة لمحمود تيمور. وكان هذا الكاتب، الذي يعد رائدا للقصة القصيرة العربية، ينحدر من عائلة أرستقراطية من أصل تركي، وقد اعتدت لقاءه بصورة منتظمة إلى حد كبير، سواء وحده في مقهى الجمال، الذي كان يقع قبالة المعهد البريطاني تقريبا، أو في دعوات الغداء التي كان ينظمها للكتاب الناشئين.. وعن طريقه ومن خلال مجموعته تعرفت بمعظم الكتاب الأصغر سنا في تلك الأيام (...).

كان تيمور كريما في دعمه للكتاب الشبان، على الرغم من أنه كان أقرب إلى روحية جيل سابق.. وكان الكثير من الكتاب الذين ينتمون إلى جيل أصغر سنا ينظرون إليه على أنه يرى الحياة المصرية من زاوية غير واقعية، ويتبنى رؤية تكاد تكون رؤية سائح للشخصيات التي ينسج منها قصصه. وبعد أن قلت هذا، لا بد لي أن أقرر أن القصة القصيرة أصبحت من خلال جهود تيمور، الجنس الأدبي الأكثر رواجا في مصر، طوال عقود من الزمن (...).

بعد أن نشرت قصة أو قصتين لتيمور من تأليفه في مجلات بإنجلترا، قررت تصفح كل إنتاجه من القصص القصيرة واختيار عدد يكفي لتقديم مجلد صغير. وكنت أعرف أنه لا مجال للعثور على ناشر لمثل هذا الكتاب - لم تكن الجامعة الأميركية بالقاهرة قد بدأت بعد أنشطتها في مجال النشر- ولهذا السبب كنت مضطرا لنشره على نفقتي، تحت اسم ناشر هو "مكتبة النهضة".. وكتب عبدالرحمن باشا عزام، الأمين العام لجامعة الدول العربية في ذلك الوقت، مقدمة قصيرة للكتاب. وأعتقد أن هذا الكتاب الذي صدر في 1947 هو أول مجلد يضم قصصا عربية قصيرة ينشر في ترجمة إنجليزية.

عندما أهديت بعض النسخ إلى محمود تيمور، سألني، بكرمه المعهود، عن التكلفة التي تكبّدتها لطباعته وكم أتوقع بالفعل الحصول عليه عندما تباع كل النسخ، وحرر لي شيكا بالمبلغ الإجمالي، مشيرا إلى أن بوسعه الانتظار إلى أن تباع نسخ الطبعة كلها. ولم تكن هناك إشارة في السابق إلى أنني إذا أنجزت مجلدا من قصصه فإنه سيدفع التكاليف.

- 2 -

تعرفنا أنا ونجيب محفوظ خلال الوقت الذي أمضيته في القاهرة بين عامي 1945 - 1949. وكنا نلتقي في إحدى المقاهي التي يرتادها، وترجمت له في وقت مبكر قصة من مجموعته الأولى "همس الجنون" ذاتها، لتبث من البرنامج الإنجليزي بإذاعة القاهرة.

في حوالي عام 1947، قرأت روايته "زقاق المدق"، وأحسست في التو أنه لم يكتب مثلها باللغة العربية. وأتذكر الذهاب إلى سهرات طه حسين الأسبوعية مع لويس عوض والإتيان على ذكر هذا الكتاب، لأجد أنه ما من أحد هناك قد سمع بنجيب محفوظ أو بالرواية. وقد ذكرتني فاطمة موسى، وهي إحدى ناقدات مصر البارزات، - ووالدة الروائية أهداف سويف - مؤخرا كيف أنني عندما كانت إحدى طالباتي في جامعة فؤاد الأول [سميت فيما بعد جامعة القاهرة، وشغل فيها دينيس أستاذ اللغة الإنجليزية لمدة سنتين، واستقال منها سنة 1949] تحدثت بحماس عن نجيب محفوظ وعن "زقاق المدق" خلال الدرس. وعلى الرغم من أنني كانت لديّ تحفظات معينة على هذه الرواية، فقد بدأت في ترجمتها، وانتهيت من ترجمة ثلثها تقريبا قبل أن أتوقف، حيث ساورني

مع الكاتب المصري محمد المخزنجي



الشعور بأنني لن أجد ناشرا لها أبدا.

إنني أعرف أن نجيب محفوظ قد علق الآمال على أنني، كما ترجمت بعض قصصه القصيرة، سأقوم في وقت لاحق بترجمة إحدى رواياته، حيث أنه كان يعرف إلى أيّ مدى بعيد بلغ إعجابي بكتاباته (...).

تعد قصة نجيب محفوظ مع جائزة نوبل قصة مثيرة للاهتمام، فخلال إحدى زياراتي إلى القاهرة، أثناء سنوات إقامتي في فرنسا أو إسبانيا، تلقيت اتصالا هاتفيا من صديق لي مفاده أن زوجة السفير الفرنسي لدى تونس، وهي سيدة سويدية، موجودة في القاهرة، وترغب في مقابلتي. والتقينا في مكان يعد اختياره بعيد الاحتمال وهو فندق كليوباترا، وهناك أبلغتني بأن لجنة الجائزة تبحث إمكانية فوز كاتب عربي بها. وكانت معها قائمة بأسماء المرشحين المحتملين (...). وفي غمار مناقشة مزايا المرشحين المختلفين، بدا جليا أن نجيب محفوظ هو المرشح المفضل، ليس بسبب النوعية الرفيعة لكتاباته فحسب، وإنما كذلك بسبب العدد غير المألوف من الروايات ومجموعات القصص القصيرة الذي أبدعه.

- 3 -

قرأت بعض قصص يحيى حقي، بينما كنت لا أزال أعمل بهيئة الإذاعة البريطانية، ولذا فإنني عندما كنت في القاهرة كان واحدا من الكتاب الذين اتصلت بهم. ولا بد لي من الاعتراف بأنني قد وجدته في ذلك الوقت كاتبا صعبا، يهتم كثيرا بالجوانب الأكثر دقة في اللغة. وبعد وقت قصير من وصولي إلى القاهرة، قمت بترجمة قصة قصيرة له بعنوان "قصة في عرضحال" ونشرتها محليا، ثم ترجمت قصة "أم العواجز"، التي نشر أصلها العربي، بحسب ما أتذكر، للمرة الأولى في مجلة "الكاتب المصري" التي كان طه حسين يتولى رئاسة تحريرها، وكانت هذه القصة هي التي اخترتها لتمثل يحيى حقي في مجلدي الأول الذي أصدرته متضمنا ترجمة لقصص قصيرة عربية.

من بين كل الكتّاب الذين تعرفت بهم في القاهرة خلال تلك السنوات المبكرة، كان يحيى حقي واحدا من القلائل الذين أصبحوا أصدقاء شخصيين لي حقا. وكنا نلتقي في العديد من المقاهي، وكنا في بعض الأحيان نتناول طعام الغداء معا. وكان يكبرني في السن،



وشعرت بأنني يمكنني الاعتماد عليه، بحسباني أجنبيا، إذا قدر لي الاحتياج للعون.

راودني على الدوام الشعور بالأسف؛ لأنني لم أترجم المزيد من أعمال يحيى حقي. هكذا فقد سعدت بالاستجابة لاقتراح دار نشر الجامعة الأميركية بالقاهرة بإصدار مجلد صغير من أعماله يتألف الجانب الرئيسي من الرواية القصيرة التي أبدعها بعنوان "قنديل أم هاشم". وقد صدر هذا المجلد في 2004.

- 4 -

يعد لويس عوض أحد أبرز مثقفي عصره في طلاقة الحركة وتعدد المهارات، وعلى الرغم من أنه كان يكبرني بسنوات عدة، إلا أننا درسنا في كمبردج في وقت واحد.. وهكذا فإنني عندما وصلت إلى القاهرة للعمل مدرّسا للترجمة العربية في المعهد البريطاني، بادرت في التو إلى الاتصال به (...). وقد استمتعت بصحبته، وغالبا ما كنا نلتقي في جروبي، أو في مقهى جديدة تدعى بمقهى مارلي (لم يعد لها وجود الآن)، حيث كان لويس يجلس بالساعات عاكفا على إنجاز الترجمات التي تكلفه بها دار النشر الأدبية القوية، وذات الخيال المحلق؛ "الكاتب المصري" التي يتولى رئاستها طه حسين (...). وكان مترجما من الطراز الأول، حيث كانت لديه معرفة ممتازة، بالطبع، بكل من اللغتين العربية والإنجليزية، وقد أنجزت كتاباته كافة بخط يعكس تدقيقا شديدا في التفاصيل، ويتميز بدقة الرسوم الهيروغليفية، وليس الأسلوب المتصل بصورة طبيعية والذي تتميز به اللغة العربية.

خلال الفترة الباكرة التي أمضيتها في القاهرة، أعطاني لويس مخطوط روايته "العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح" لقراءته. وقد كتب الرواية بالعامية أولا، ثم قرر كتاباتها بالفصحى، وكانت هذه الأخيرة هي بالفعل الصيغة التي نشرها في 1966 في بيروت. وهو يورد في المقدمة أسماء خمسة أشخاص كانوا قد قرؤوا الرواية في صورة مخطوط في أواخر الأربعينات، وكان اسمي من بين هذه الأسماء. كما يذكر أنه بعد سنوات، وعلى وجه التحديد في 1965، قرأ المخطوط توفيق الحكيم وحسين فوزي، وكان كلاهما يعملان في "الأهرام"، شأن لويس نفسه. ويبدو أن توفيق الحكيم كان قد أشار إلى أنه لو أن الرواية كانت قد نشرت وقت تأليفها في الأربعينات، لغيرت مسار الرواية العربية (...).

عدت للإقامة في القاهرة في 1974، بعد قضاء أربع سنوات في بيروت، وتابعت أنا ولويس تواصلنا. وبحلول ذلك الوقت، كانت اهتماماته قد أصبحت جديرة بباحث ومثقف أكثر مما هي اهتمامات أدبية.

- 5 -

كنت قد تبادلت المراسلات لبعض الوقت مع الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وهو أحد قادة حركة التحديث في الشعر العربي. وقد كان مناهضا للشيوعيين بقوة، وكتب لي في وقت مبكر رسالة ينتقدني فيها لإبراز بيكاسو في العدد الأول من "أصوات"، وقد ساهم في المجلة، في وقت لا حق، بقصائد عدة، من بينها قصيدته الشهيرة عن جميلة بوحريد، الشابة التي عذبها الفرنسيون في الجزائر. وفيما بعد، عقب لقائنا في لندن، ساهم بالعديد من القصائد القصيرة، التي قارن فيها مصيره بمصير أيوب، حيث كان عاجزا أمام المرض القاسي الذي يستنزف العافية من جسمه.

تلقيت ذات صباح، اتصالا هاتفيا منه، يعلن فيه أنه قد وصل إلى لندن، وأنه ينزل في فندق كمبرلاند. ولما كان مكتبي يقع في شارع صغير خلف متجر سلفردج، فإن فندق كمبرلاند كان قريبا، ودعوته لزيارتي في المكتب في أيّ وقت يناسبه، ولكنه أصر على قدومي إلى الفندق، فوافقت على المضي سيرا على الأقدام إلى الفندق، عندما أفرغ من عملي. سألت في مكتب الاستقبال بالفندق عن رقم غرفته، ومضيت إليها بالمصعد. وقمت بالضغط على زر جرس غرفته مرات عدة، وكنت على وشك النزول، معتقدا أنني ربما كنت قد أعطيت رقما غير صحيح. ولكنني قمت بالضغط على زر الجرس مجددا، وفتح الباب، فقد استغرق بدر كل هذا الوقت للوصول إلى الباب. أوضح لي جلية الأمر بالنسبة إلى المرض الشديد الذي كان يعاني منه، والذي كان قد استشار بشأنه كل أطباء بيروت وغيرها من المدن، فهل أعرف طبيبا جيدا؟ اصطحبته بعد يوم أو نحو ذلك إلى طبيبي، جيمس بيفن ولكن الحكم كان هو ما سمعه بالفعل من أطباء آخرين. حجز له سرير في مستشفى ميدلسكس، حيث أجريت له سلسلة من الاختبارات المؤلمة التي أخضع لها عموده الفقري. وأشار لي جيمس بيفن إلى أن بدرا بمقدوره أن يتقبل الحقيقة القاسية، بدلا من خداعه بالآمال الكاذبة. هكذا تم إبلاغه بأنه مصاب بمرض مقعد على نحو لا علاج له، يؤثر على عموده الفقري، وأنه لا ينبغي أن يهدر الوقت والمال بالقيام بجولات على المزيد من الأطباء. وبعد أيام قلائل تحامل على نفسه، وسافر إلى الكويت، حيث مات عن 39 عاما. وقد عثرت مؤخرا على رسائل عدة من رسائله وقصيدة أو اثنتين بخط يده. وحدثت نفسي بأن صديقي العراقي خالد المعالي، الذي يقيم في

دنيس ودرويش:لم يقترب دنيس من دنيا الشعر مترجماً

ألمانيا، قد يكون مهتما بالحصول عليها، وقد نشرت بالفعل في مجلة "عيون" التي يصدرها.

- 6 -

كان يوسف الخال قد بدأ في إصدار مطبوعة ذات تأثير كبير، هي مجلة "شعر"، التي قامت بنشر أعمال شعراء محدثين من مختلف أرجاء العالم العربي. وكان يوسف نفسه، الذي أمضى سنوات عدة في الولايات المتحدة، وتملك ناصية إنجليزية ممتازة، شاعرا قديرا بغض النظر عن إصداره للمجلة. وتصادف أن الشقة التي عثر لي عليها موجودة في البناية نفسها التي كان يقيم بها، وهكذا فقد التقينا كثيرا، وتعرّفت عن طريقه على الكثير من الكتاب اللبنانيين والكتاب الآخرين، الذين كانوا أصدقاء له، ومن بين هؤلاء الكتاب كانت هناك ليلى بعلبكي، التي ترجمت قصة لها، ونشرتها في المجلد الأول الذي أصدرته دار نشر جامعة أكسفورد. وفي وقت لاحق نشرت هذه القصة، وهي بعنوان "سفينة حنان إلى القمر" ولا تعدّ مزعجة بالمعايير الغربية، في "كتاب بنجوين للقصص القصيرة الإيروتيكية النسائية". وقبل هذا كانت ليلى قد واجهت كل أنواع المتاعب في بيروت، بسبب ما نظر إليها على أنها كتابة جريئة، بما في ذلك إحالتها إلى القضاء (...).

استبد عشق الحياة ومباهجها بيوسف الخال، وكانت شقته التي تمتد أمامها حديقة صغيرة مليئة على الدوام بالأصدقاء اللبنانيين، وأيّ شخص من الخارج يكون في زيارة إلى بيروت، طالما أنه معني بالكتابة العربية. وقد التقيت الكاتب المغربي محمد زفزاف للمرة الأولى هناك، على حين أن زكريا تامر الذي قدم من دمشق، والذي تبين أنه من أفضل كتاب القصة القصيرة باللغة العربية، أطلقه يوسف في مسار حياته باعتباره كاتبا، وأصدر له مجموعته الأولى بعنوان "صهيل الجواد الأبيض"، والتي أخذت منها قصة للمجلد الذي أصدرته أكسفورد. وقد انتقل زكريا تامر في وقت لاحق للإقامة في لندن، وقدمت مجلدا يمثل أعماله تحت عنوان "النمور في اليوم العاشر"، من إصدار دار كوارتيت (...).

أحس يوسف الخال بأن الأوان قد آن لقيام شخص ما بإنجاز ترجمة إنجليزية لمجموعة مختارة من الشعر العربي الحديث، واقترح أن أقوم أنا وهو بهذه المهمة معا. غير أن الشعر لم يكن في صدارة اهتماماتي، وبالإضافة إلى ذلك فإن يوسف كان يعتقد أن معظم الشعر العربي يحتاج إلى تحرير مكثف لدى ترجمته، وأن قصائد عديدة ستتحسن من خلال التشذيب الجذري. وبالمقابل فقد كنت أومن بأنه ليس من شأن المترجم أن "يحسّن" أيّ مقطوعة كتابية، سواء بالإضافة إليها أو بالحذف منها، وذلك على الرغم من أنه -الله وحده يعلم جلية الأمر- غالبا ما يتعرض المرء لغواية القيام بذلك.

مع حنان الشيخ في لندن

- 7 -

ربما كان من الطبيعي، بعد أن أمضيت معظم عمري في مصر، أنني أعطيت مكان الصدارة في أنشطتي في مجال الترجمة لكتاب مصريين. يتألف العالم العربي من بلاد عدة، ومن المتعذر متابعة ما ينشر فيها جميعها. وفيما يتعلق بكتاب من المغرب، الجزائر وتونس، فإن هناك العديد من الكتاب المنتمين إلى شمال أفريقيا الذين تعد اللغة الفرنسية مألوفة بالنسبة إليهم كالعربية. ومن هنا فإنه ليس مدهشا أن نجد العديد من كتاب شمال أفريقيا، الذين ليسوا معروفين إلا بالكاد في بقية العالم العربي، تتوافر أعمالهم في ترجمات فرنسية. ولدى قيامي بإعداد مجلدي الأخير من القصص القصيرة، أسعدني أن أجد قصة ممتازة لكاتب يدعى إبراهيم درغوثي، الذي اكتشفت في وقت لاحق أن أعمالا كثيرة له قد ترجمت إلى الفرنسية، وذلك على الرغم من أن هذه القصة القصيرة تعد ظهوره الأول في اللغة الإنجليزية. ومن أعمال الروائي والناقد المغربي محمد برادة، الذي يزور القاهرة بانتظام، ترجمت قصته القصيرة "حياة بالتقسيط" التي ظهرت في مجلد سابق لي نشرته دار كوارتيت، حيث اجتذب اهتمام العديد من النقاد الإنجليز. وهناك كاتب آخر من شمال أفريقيا جدير بأن نأتي على ذكره، هو الكاتب الليبي إبراهيم الكوني. وقد حرصت على أن أدرج قصة له في المجلدين اللذين أنجزتهما منذ بروز كتاباته، وكتبت له مؤخرا عن رغبتي في ترجمة روايته القصيرة "نزيف الحجر"، إلا أن أحدهم كان يشتغل عليها بالفعل، والكثير من أعماله في غمار عملية ترجمتها إلى اللغة الألمانية. ومن المدهش، بالنسبة إليّ، أنه في بلاد مثل فرنسا وألمانيا هناك اهتمام يعطى لترجمة القصص العربي الحديث، يفوق ما هو موجود في بريطانيا وأمريكا.



الحلم

دنيس جونسون ديفيز

دفع جيمس مورفي أجرة الطاكسي بجوار السفارة البريطانية، ثم عبر زحام المرور القادم من ناحية الكورنيش، ونزل الدرجات الأربع إلى داخل محل البقالة .بعد أن اشترى زجاجة من زيت الزيتون ذي اللون الأخضر الغامق، والتي تحمل علامة "إكستر فيرجن" الفاخرة، وعلبة من بسكوت الشكولاتة - المنتج في هولندا عملا بالنصيحة الشخصية لصاحب البقالة، عاد أدراجه مخلفا السفارة وراءه، واجتاز بصعوبة حركة المرور الكثيفة التي كانت تمر في طريقها بأهم الفنادق الفخمة في العاصمة.

كان حر الصيف قد بدأ لتوه .وفي صباح هذا اليوم قرر أنه حان الوقت لكي يرتدي نظارته السوداء، وقبعته الـ "بنما"، وخلق ذلك لديه إحساسا بالخجل؛ حيث شعر أنه أشبه بسائح، هو الذي عاش في القاهرة ما يقرب من نصف قرن.

سلك طريقه داخل متاهة شوارع جاردن سيتي .وقف البواب النوبي عند عبوره البوابة الحديدية واجتيازه للحديقة المتربة نحو المدخل الرئيسي .وبعد دخوله إلى جو أكثر برودة وصعوده طابقين من السلالم مسح العرق عن جبهته .وصل إلى باب شقته وهو يلهث، ويشعر بدوار خفيف .وبدلا من البحث عن مفاتيحه قرع جرس الباب .فتحه فورا الطباخ "عبدالغفار" الذي كان يعمل أيضا كخادم.

"حر جدا دكتور" قال عبدالغفار وهو يمنح سيده لقب الدكتوراه الذي يمنح في مصر لكثيرين .أومأ سيده بالموافقة، ثم أعطاه المشتريات ودخل فورا إلى الحمام .فتح حنفية المياه الباردة، وغسل وجهه وشعره الأبيض الخفيف .خلع حذاءه المترب في غرفة النوم، ولبس الشبشب، ثم استقر في غرفة المعيشة ومعه جريدة "الإيجبشين جازيت" وخطابان كانا قد سلما للمدرسة في الصباح ولم يقرأهما بعد.

ظهرت هيئة عبدالغفار النحيلة وراء الباب الزجاجي المؤدي إلى غرفة الطعام .وضع على المائدة صينية بها زجاجة بيرة "ستلا" تلمع رقبتها بحبات المياه المثلجة، وكوبا طويلا، وطبقا من الفول السوداني المحمص.

"نعمل حساب حالا دكتور" سأله عبدالغفار.

كلاهما - السيد الخادم - كانا يتحادثان فيما بينهما بلغة تطورت عبر سنوات طويلة هي خليط من الرطانة الإنجليزية المبسطة، وبعض الكلمات العربية التي تلفظ بطريقة خاطئة .كان يقول لنفسه إنه من السخف لرجل تعليم، رجل عاش معظم حياته في مصر، رجل لديه استثمارات مالية في مدرسة لغات، أن يفشل في التعبير عن نفسه بلغة البلاد .عذره - وهو العذر الذي كان يقدمه دائما عندما يأتي ذكر تعلم اللغات الأجنبية في أيّ حوار - هو أنه على الإنسان :إما أن يجتهد جديا لتعلم اللغة بشكل صحيح - أي القراءة والكتابة وما إلى ذلك - أو أن يتركها وشأنها.

"بعدين أبدول جفار" رد عليه مشيرا إلى أنه سيقوم بعمل الحسابات فيما بعد .لم يبذل أيّ جهد في نطق الـ"غ" في اسم خادمه عملا بمبدئه في "ترك اللغة وشأنها".

"أوكي دكتور" قال عبدالغفار وانصرف إلى المطبخ.

قال لنفسه - وهو يصب البيرة بحرص، ومثلما كان يقول لنفسه عند كل موعد غذاء - إنه مهما كان تناول زجاجة البيرة لطيفا قبل الغذاء - وخاصة في فصل الصيف، ويؤدي دائما إلى النوم ساعة أو أكثر بعد الظهر، والاستيقاظ بطعم في الفم ظل يذكره بالأيام التي كان فيها مدخنا، إلا أنه يجب حصر احتساء الكحول في فترة ما بعد غروب الشمس مثلما اكتشف المستعمرون البريطانيون الأوائل.

نظر إلى رأس الصفحة الأولى من الجريدة، وتأكد أن اليوم هو الخميس؛ وهو اليوم الذي يجيء فيه صديقه القبطي نبيل، مرتين في الشهر للشرب وللعشاء ولعب الشطرنج .لم يكن قد اتفق مع عبدالغفار على مكونات العشاء، ولكنه كان متأكدا أن طباخه لم ينس موضوع العشاء مثلما نسيه هو.

فؤاد حمدي

HAMDI 2010

"أبدول جفار" قال مناديا فظهر الرجل بشكل فوري وهو يمسح يده بفوطة صحون. كان أحيانا يتساءل إذا كان عبدالغفار يستطيع قراءة أفكاره. "مستر نبيل ييجي عشا" أبلغه جيمس مورفي، وأومأ عبدالغفار برأسه مسلما بذلك، "ماذا تطبخ أبدول جفار؟".

"سمك في الفرن" رد عبدالغفار. "بلطي كويس كتير، سمك جديد جدا". البلطي - كما كان يعرف جيمس مورفي - هو سمك نيلي، كان عبدالغفار يعده بشكل لذيذ المذاق في الفرن مع شرائح البطاطس والبصل والطماطم. كان يعرف أيضا أن كلمة "جديد" معناها طازج.

"والحلو أبدول جفار"؟ كانت ذخيرة عبد الغفار من الحلويات محدودة. "الكراميل كسترد"؟ قال مقترحا.

أجاب عبد الغفار موافقا: "كراميلي كستر".

و"الطبق الأول؟".

"كوكتيل الجمبري؟".

"كويس كويس" رد جيمس مورفي. كان هناك قانون غير مكتوب مفاده أن قائمة الطعام المقترحة غير قابلة للمناقشة.

التفت جيمس مورفي إلى بريده، كان قد بدأ في فتح أحد الخطابين الاثنين اللذين يحملان طوابع بريد أيرلندية عندما تذكر ضرورة أن يضع زجاجة نبيذ أبيض في الثلاجة؛ فالنبيذ الأبيض المصري من الصعب شربه إلا إذا تم إخفاء مذاقه عن طريق التبريد الشديد. وضع الخطاب جانبا، وأخذ زجاجة "كليوباترا" من الدولاب، ووضعها بجوار زجاجات بيرة "ستلا" في الرف السفلي من الثلاجة. لم يكن من المحبين للنبيذ المصري، ولكن ضيفه القبطي كان يتذوقه. أما النبيذ الأجنبي فكان: إما غير متوافر أو باهظ الثمن، كما أنه - ويا للأسف - لم تعد لديه اتصالات داخل السفارة تتيح له الحصول من حين إلى آخر على زجاجة غير خاضعة للرسوم الجمركية.

مر على المطبخ، وأبلغ عبدالغفار أنه وضع زجاجة نبيذ في الثلاجة، وأكد عليه بعدم فتحها إلا بعد تقديم الطبق الأول من وجبة العشاء. وجد طباخه أثناء عملية تقطيع البصل واقفا بجوار طاولة المطبخ وهو يرتدي نظارة الشمس القديمة لسيده ذات الإطار المكسور، ورفع عبدالغفار النظارة للحظات في أثناء توجيه الكلام إليه.

كان من السهل التعرف فورا على خط اليد المكتوب على الخطابين. على واحد منهما كانت الخربشة المتعرجة لجاره في القرية بمنطقة "كيلي" - والتي كان يمتلك فيها كوخا صغيرا - مايكل موريارتي الذي كان يعيش مع أخيه التوأم وأخته الأصغر منه، في كوخ مماثل تماما لكوخه، ولكن على مسافة أبعد في الشارع نفسه، كان قد تولى منذ البداية مسؤولية الإشراف على بيته، وكان كل عام يعترض بإصرار صادق على تقبل أيّ هدية مالية مقابل خدماته. مهمة مايكل الإشرافية كانت تشمل على إشعال النار للتدفئة في الطابق العلوي والطابق السفلي عندما تشتد برودة الجو - وهو ما كان يحدث في أغلب الأحيان - وإدخال رجل الكهرباء لقراءة عداد النور، ووضع سمّ الفئران، كما كان يكتب خطابين أو ثلاثة سنويا إلى "رجل دبلن في القاهرة، مصر" - كما كان يسميه نصف مازح -حيث كان يبلغه بوضع الكوخ، وحالة الطقس، وأيّ إشاعات محلية يرى أنها قد تهمه. في الخطاب الحالي قال إن الطقس كان سيئا للغاية، لكن الكوخ صمد جيدا أمامه، باستثناء فقدان بعض القرميد الذي قام باستبداله.. الحصاد هذا العام لا يبدو مبشرا، ولكن إذا تحسن الجو- بمشيئة الله - خلال الصيف سيتاح لهم جمع التبن.. "بادي" كان يعاني من ظهره وذهب إلى "ترالي" للعلاج، لكن صحة السيد سوليفان، التي تعيش على مسافة أبعد في الوادي وتمتلك فندقا صغيرا كانت في تحسن - شكرا لله -وجاءت ابنة أختها من "أنيس" لتساعدها. لقد أخرج المركب من الماء، وسيقوم بطلائها عندما يتوافر له الوقت. يبدو أن اليومين القادمين سيشهدان طقسا رائعا. هل يريد طلاء الجزء الداخلي بنفس اللون الرمادي إذا كان اللون نفسه متوافرا لدى المتجر.

حالة صيد السمك كانت سيئة للغاية، ولا يتذكر وقتا شهد مثل هذه الحالة من قبل. الجميع يتطلعون لرؤيته قريبا في صحة جيدة -إن شاء الله - كان قد أحضر رجلا لفحص وإصلاح المضخة، كما وضع بعض الجير في البئر.

كانت خطابات مايكل تثلج صدره، وتذكره بأنه عبر البحار، في بلد يختلف تماما عن مصر أكثر من أيّ بلد آخر؛ حيث كان يوجد العقار الوحيد الذي يمتلكه، هذا الكوخ الذي اشتراه في حالة خراب، ونجح في إنقاذه من تغلغل نباتات القراص والعليق واللبلاب. لحسن حظه كان سكان المنطقة قد بدأوا يفضلون السكنى في البيوت ذات الطابق الواحد المبنية حديثا؛ ولذلك نجح في شراء الكوخ، وقطعة من الأرض مقابل عدة مئات من الجنيهات. كانت خطابات مايكل تذكره أن في هذا الجزء المنعزل، المعرض للرياح والمبهر من "رينج أوف كيري" كان له أصدقاء يعتبرونه واحدا منهم؛ فحقيقة كونه أصلا من العاصمة "دبلن" لا يعطيه هذا الحق؛ فالقادم من "دبلن" يعتبر أجنبيا مثله مثل الألمان والهولنديين؛ الذين بنوا لأنفسهم منازل شبيهة بالثكنات في هذه المنطقة.

كان الخطاب الآخر من أخته في "كورك"؛ وهي تصغره في العمر، وكانت قد ترمّلت منذ سنوات عديدة، وانتقلت منذ فترة وجيزة من "دبلن" للعيش بالقرب من ابنتها وأحفادها.

كان في كل صيف يمضي معها عدة أيام قبل أن يستكمل رحلته إلى منطقة "كيري". جاء خطابها ردا على خطابه الأخير لها، والذي أشار فيه - ولأول مرة - إلى حيرته حول استمرار العيش في القاهرة، وعمّا إذا كان قد حان الوقت لكي يستقر في أيرلندا. رغم تقديرها لحبه للقاهرة بعد كل الأعوام التي أمضاها فيها، إلا أنها أصرت أن لكل إنسان موطنا واحدا فقط، وفي حالته فإن موطنه هو كوخه في منطقة "كيرى"، فليس كافيا - كما أكدت له -أن يكون قد أمضى معظم حياته في مصر. ملاحظتها ذكّرته بأنه سيظل في القاهرة دائما كسائح، وفي النهاية هو أيرلندي، ومن الصواب أن يعود لجذوره. وإذا اتخذ منطقة "كيرى" كمستقر له فليس هناك ما يمنعه في الأوقات التي يسوء فيها الطقس، ويفتقد فيها الشمس أن يقوم برحلة إلى مكان مثل إسبانيا. وهناك العديد من الناس الآن يذهبون في إجازاتهم إلى أماكن مثل إسبانيا وقبرص. الخطابان ملآه بالحنين لنعومة لهجة سكان "كيرى" وعظمة المناظر الطبيعية؛ فكيف لا يكون سوى غريب في بلد يتحدث فيه الناس بأصوات مرتفعة أقرب إلى الشجار، وبلغة لا يفهمها؟ والقاهرة كيف نشأ حبه وتعلقه بهذه المدينة، التي تقع عظمتها في الماضي، ولا يميزها الآن سوى التلوث وتآكل مرافقها؟ أصبحت القاهرة موطنه نتيجة مصادفة تاريخية؛ فأزمة السويس التي قلبت حياة العديد من الناس رأسا على عقب لم تمسّ حياته، ولكن حددت مسارها المستقبلي. كان قد تخرج من كلية "ترينيتي" في "دبلن" وبعد أن عمل بالتدريس لمدة عامين في مدرسة إعدادية في مقاطعة "كنت" انتقل إلى القاهرة في سن الرابعة والعشرين، وتعاقد مع الحكومة المصرية للتدريس لمدة عامين. وبالفعل أمضى عامين غير مريحين في مدرسة إعدادية في أسيوط، ثم وافق على الخدمة عامين آخرين شريطة أن يتم نقله إلى القاهرة. وما إن تحقق له ذلك حتى اندلعت الأزمة السياسية التي مزقت حياة العديدين من الأجانب، وهددت سبل معيشتهم في مصر. المدرسون الإنجليز الذين أصبحوا يعتبرون مصر موطنا لهم تسلموا تذاكر سفر باتجاه واحد إلى بريطانيا. توقع جيمس مورفي نفس المعاملة لكن السلطات المصرية ذكّرته بأنه أيرلندي، وأن مصر التي تشارك أيرلندا كراهيتها للإنجليز ستكون أكثر من سعيدة باستمرار بقائه، ونظرا لأن الكثير من الوظائف أصبحت شاغرة بشكل مفاجئ كانت الحكومة المصرية على استعداد لأن تعرض عليه وظيفة في الجامعة. ورغم أن الأجر لم يختلف كثيرا عما كان يتقاضاه كمدرس ثانوي إلا أن ساعات العمل كانت أقل بكثير. في هذه المرحلة بدأ ينظر إلى القاهرة، وإلى عمله كمحاضر في الجامعة باعتباره نظاما ثابتا لحياته أكثر فأكثر.

كان قد اتخذ لنفسه - مقابل مبلغ ضئيل للغاية - حق السكن في شقة من الشقق ذات الإيجارات الثابتة في حي جاردن سيتي؛ وهو حي تقلصت فيه مساحة الحدائق عبر السنين، ولكنه يقع بشكل ملائم في قلب العاصمة سريعة النمو. خلال هذه الفترة عين عبدالغفار للعمل عنده، وهو الخادم النوبي الذي تنقل من مسؤول بالسفارة البريطانية إلى آخر مع انتهاء فترة خدمة كل منهم في مصر.

سنوات الخمسينات والستينات كانت صعبة؛ فقد فرض عبدالناصر على رعاياه المحبين للمتعة نمط حياة صارما ومتقشفا، وفرض حظرا على استيراد ما يسمى بالسلع الكمالية، والتي كانت تضع سلعا يعتبرها أغلب الأوروبيين سلعا أساسية. أصبحت حياة الأوروبيين الذين بقوا في القاهرة دون المطاعم والبارات التي يديرها اليونانيون والقبارصة والإيطاليون حياة رتيبة. فجأة أصبحت خدمات جيمس مورفي كمدرس لغة إنجليزية مطلوبة. كان أحد أهم تلاميذه ممن يدفعون بسخاء رائدا في الجيش وثيق الصلة بحركة الضباط ، والذي وفر له إحساسا بالأمان خلال هذه الأوقات الملتبسة بالإضافة إلى مزايا أخرى مثل هدايا من العالم الخارجي، والتي كانت تأتي في أغلب الأحيان على شكل زجاجة سكوتش.

نظرا إلى أنه لم يكن مواطنا مصريا استمتع جيمس مورفي بميزة السفر إلى الخارج كل عام، والسماح له بأخذ مبالغ من المال كانت تكفيه خلال شهور إجازة الصيف، وخلال إحدى هذه الإجازات اشترى كوخه في "كيرى".

عندما جاء السادات إلى السلطة حدث انفتاح مصر مرة أخرى للتأثير الأجنبي وتقلبات الرأسمالية، فأصبحت الحياة أكثر سهولة ولكن أكثر غلاء. لم يتغير الكثير في حياته باستثناء أن عبدالغفار أصبح يعد له وجبات بها قدر كبير من التنوع. خلال هذه السنوات الأولى لحكم السادات أقنعه صديق مصري بالمجازفة بجزء من رأسماله ومشاركته في تأسيس واحدة من أولى المدارس المخصصة

للتعليم باللغة الإنجليزية .حققت المدرسة نجاحا فوريا، وفي عامها الثاني كان قد استقال من عمله في الجامعة ليكرس كل اهتمامه لها .فجأة وجد نفسه يحقق دخلا أكثر مما يحتاجه لتوفير متطلباته اليومية .لم يستمتع بهذه التجربة مثلما كان يتصور؛ فقد انتزعت بشكل ما القوة المحركة أو الدافعة للحياة. لم يعد يعرف كيف ينفق دخله الإضافي باستثناء شراء محرك خارجي أكثر قوة لزورقه أو شراء قصبة صنارة جديدة مصنوعة من الفيبرجلاس، أو إضافة جراج ومخزن إلى الكوخ .كان قد رفع أجر عبدالغفار وأعطاه مبلغا من المال لكي يشتري لنفسه أرضا في قريته قرب أسوان حيث تعيش ابنته وزوجها.

كان جيمس مورفي قد تعدى الأربعين عندما دخل الحب والزواج حياته بشكل غير متوقع .كان قد تقبل فكرة أن يعيش وحيدا بقية حياته .ألا يوجد في أيرلندا - كما كان يقول لنفسه - العديد من الرجال الذين يظلون وحيدين طوال حياتهم، يعملون في مزرعتهم الصغيرة لكي يتوارثها من بعدهم أفراد آخرون من عائلاتهم .وألا توجد فتيات يضحين بشبابهن من أجل رعاية أب مسن أو مسنة. كان قد كوّن علاقات في القاهرة مع امرأتين أو ثلاث، ولكن لم يتوافر القدر الكافي من الحماس في أيّ من الجانبين لكي تتطور العلاقة إلى زواج .ومصر في نهاية الأمر ليست بالبلد الذي تطمح فيه غالبية النساء الأجنبيات إلى تأسيس منزل، كما أن هناك نقصا في عدد النساء غير المتزوجات .ومع ذلك ظهرت فجأة في حياته سيدة إنجليزية من "كورنوال" تعمل مدرّسة في مدرسة إعدادية للبنات، وتكبره بثلاث سنوات، وتلبي كافة متطلباته كزوجة؛ فهي تمنحه رفقة طيبة، ويشعر بالمتعة لمشاركتها في فراش واحد، كما أنها كانت تبذل مجهودا لتتعلم صيد السمك، ولم تشعر بالغثيان أو الخوف عندما تهب عاصفة في البحيرة، كما لم تحاول إصدار الأوامر لعبدالغفار، ولكن لم يمض سوى عامين حتى أبحرت عن حياته بنفس الشكل المفاجئ الذي دخلت به؛ إذ وضعت مراسيها وغادرت مغطاة بملاءة بيضاء في مستشفى الأنجلو -أميركان .كان من العبث بل من الوقاحة تجاه ذكراها أن يحاول تكرار تجربة بهذا الكمال .وتحت وطأة هذه الخسارة الفادحة وزّع كل متعلقاتها الشخصية، وعمل ألبوما صغيرا للصور، وعاد إلى حالة العزوبية مرة أخرى.

بكى عبدالغفار - الذي أحس بعدم أحقيته في إعلان الحزن على زوجة سيده - في عزلة المطبخ، ليس من أجل المرأة التي شاركتهم الحياة لفترة وجيزة، ولكن من أجل الحزن الذي أصبح يغلف سيده.

أحس بالارتباك إزاء ضرورة اتخاذ قرار حول رحيله عن مصر؛ وهو قرار ربما كان يجب أن يكون قد اتخذه منذ زمن بعيد حين تم استبعاد زملائه الإنجليز، أو بعد ذلك، حين توفيت زوجته .كان يبدو أن حياته بها بدائل ضئيلة .ربما كانت أخته على حق، وأن الوقت قد حان الآن بعد أن وصل سن الخامسة والستين ليصفّي حصته في مدرسة اللغات كي يمضي ما تبقى من حياته بين أهل بلده، وفي منزل يمتلكه، وفي قرية تتقبل وجوده واحدا من أبنائها. بعد أن تناول غذاء خفيفا من الجبن والسلطة والبطيخ، وأمامه رواية بوليسية مستندة على إبريق من المياه ظل تفكيره منشغلا بالقرار الذي يجب أن يتخذه .عاد إلى غرفة المعيشة ليشرب فنجان القهوة التركي، وبينما يأخذ آخر رشفة من الفنجان، ويزيل بأصبعه مسحة البن على لسانه انتبه إلى وجود عبد الغفار واقفا عند مدخل الباب.

لم يكن عبدالغفار قد تحرك :كأنه استشعر أن هناك شيئا آخر لم يتم تناوله بعد.

"أبدول جفار، أنا رجل عجوز، أنت رجل عجوز."..

"نعم دكتور" رد عبدالغفار وهو يبتسم سعيدا بأنه هو وسيده قد نجحا في الوصول إلى هذه المرحلة من العمر.

"كفاية شغل أبدول جفار أنت تعبان، أنا تعبان .الآن وقت راحة".

رفع جيمس مورفي نظره في محاولة لاستشراف أيّ نوع من رد الفعل يلمّح له، أو يشير إليه بكيفية مواصلة الحديث.

"الراحة غير جيدة، دكتور .الله خلق الإنسان للشغل".

"لا أبدول جفار، أنا أرجع بلدي".

"للصيف دكتور، مثل كل صيف .أنت تذهب إنجلن، أنا أذهب قرية".

"لا أبدول جفار، هذه المرة أنا أرحل بشكل دائم".

خوفا ألا يفهم ما يريد قوله، أو أن يساء فهمه أضاف "للأبد .أنا أترك مصر".

اكتسى وجه عبدالغفار الطويل المليء بالتجاعيد بتعبيرات عدم التصديق.

"للأبد؟ كيف للأبد؟ قال سائلا ."دكتور عنده مدرسة كبيرة، تلاميذ كثير".

هز جيمس مورفي رأسه، كان الأمر يبدو أصعب مما تصوّره.

قال بحزم، وهو يعود في ارتباكه إلى استخدام اللغة الإنجليزية العادية "أنا عائد إلى وطني".



فؤاد حمدي

وأشار عبدالغفار أمامه إلى مساحة الأرضية من الحجرة، التي كانت تفصل بينهما معقبا :"هنا وطن".

"أنا ذاهب أيرلندا".

أنا أجد لك شغل آخر، أو أنت تذهب تعيش مع ابنتك ..التفت إلى المائدة الجانبية، وبدأ يعيد الخطابات في مغلفاتها.

"عبدالغفار لا يريد شغل آخر، عبدالغفار لا يريد عيش مع ابنة". بدأت الدموع تملأ عينيه المحتقنتين؛ وهو واقف يحاول التعبير عن رعبه من عدم استمرار حياته الراهنة.

قال فجأة في يأس "أنت .أنا .نروح إنجلن".

هز جيمس مورفي رأسه ببطء من جانب إلى آخر كملاحظة لنفسه أكثر منها إجابة بالنفي للآخر.

"بعدين ..نتكلم" قال وهو يضع نظارته كإشارة إلى انتهاء الحديث بينهما .تردد عبدالغفار للحظة، ثم رفع الصينية وعليها فنجان القهوة وكوب الماء الذي لم يمس .بعدها بنصف ساعة سمع جيمس مورفي الباب الخلفي وهو يغلق، وعرف أن طباخه قد ذهب إلى أحد المقاهي القريبة من القصر العيني، حيث يجتمع الخدم النوبيون الذين يعملون في السفارات والفنادق.

لأنه كان يعلم أن عبدالغفار لن يعود قبل المساء بدأ ينزلق نحو النوم .استرخى في الكرسي وهو يمد رجليه وفمه مفتوح قليلا. أحيانا كان يحلم وخاصة عندما كان ينام عند الظهر .كان يندم

لأنه نادرا ما يتذكر أحلامه، لكنه اليوم وهو يمسح اللعاب عن فمه التقط حلما مثل فراشة ترف على زجاج النافذة، ومرره إلى عقله اليقظ.

كان يصطاد في البحيرة في "كيرى" .كان يوما مشمسا، يوم "صعب" كما يقول الصيادون عن فرص اصطياد السمك .كان يصيد بالسنارة على جانب من المركب، ويستخدم سمك الطعم الدوار، المفضض على الجانب الآخر في حين كان المحرك الخلفي يدور ببطء شديد لدرجة أنه تخوّف من احتمال توقفه.

فجأة قفز الحجر الموضوع في أسفل المركب على خيط السنارة إلى الهواء، والتوت قصبة السنارة في شكل قوس مرتعش، وسمع الصوت المثير لخيط الصيد وهو يسحب إلى الخارج .أن تغمز سمكة عندما تكون وحيدا، وتصيد بقصبتين في آن واحد؛ هي عملية دقيقة تحتاج إلى براعة :فيجب أن تحول المحرك إلى السرعة المحايدة، ثم تسحب الخيط الآخر بأقصى سرعة ممكنة، وأنت تتمنى ألا تكون قد غمزت سمكة ثانية، وأن تأمل أن تكون السمكة الأولى لا تزال موجودة عندما تعود لتبدأ في سحبها .بعد أن نجح في لفّ الخيط ورفعه نظر إلى أعلى ورأى عبدالغفار جالسا أمامه على الجانب الآخر وهو يرتدي جلبابه الأبيض وحزامه الأحمر وإحدى طواقيه البيض على شعره الأشيب الجعد .رآه وهو يمسك القصبة بيده اليمنى ويضع أصبع السبابة على الخيط حتى يستمر الضغط على السمكة، ويتدبر أمره كأن لديه خبرة طويلة في صيد السمك بالسنارة بعد أن سيطر على السمكة، أخذها ناحية مؤخرة المركب حتى تكون في اتجاه مجرى النهر؛ وحتى لا تتشابك وتتعقد خيوط الصيد .سحبها تجاهه ورفع قمة السنارة إلى أعلى -وقد كانت ملتوية مثل عصا راعي الغنم - ثم رفع الشبكة في يده الأخرى، ووضع متمهلا السمكة فيها .كانت سمكة رائعة من نوع التروتة البحرية تزن ما بين ثلاثة ونصف إلى أربعة أرطال، وكان قمل البحر مازال ملتصقا بها.

انتهى الحلم وفتح عينيه على الضجيج المكتوم لحركة المرور عبر الكورنيش.

كان دائخا ويلهث قليلا، ربما من القلق الذي انتابه وهو يشاهد عبدالغفار يحاول الإمساك بالسمكة واحتمالات هروبها .بعد أن أصبح الحلم طليقا تسلل من خلال نسيج عقله نحو النسيان.

لثوان قليلة استطاع أن يتذوّق الحلم :لمعة سطح البحيرة تحت أشعة الشمس النادرة، وخرير المياه، وأحضان الجبال؛ التي تنعكس عليها ظلال السحب الطافية .ابتسم لفكرة وجود عبد الغفار معه على البحيرة، وذكره ذلك باقتراح الرجل بان يرافقه إلى أيرلندا - كان هذا غير جائز بالطبع - فكيف سيتدبر أمره مع العواصف المتواصلة للأطلنطي وبرد الشتاء؟ مع من سيتحدث؟ أين القهوة التي سيجلس عليها في ساعات الراحة؟

هل كانت أخته على حق عندما قالت إن العيش أغلب سنوات العمر في بلد ما لا يعني أنك أصبحت جزءا منها، أو أن تستبعد البلد الذي ولدت فيه، ولكن أليس للمرء أن يختار؟ ليس هناك قانون ينص على ضرورة أن تنتهي من حيث بدأت .المسألة ببساطة هي أن تختار المكان الذي تفضل العيش فيه، والذي قد يكون المكان الذي غرست فيه جذورا جديدة .ولنكن واقعيين، ماذا سيفعل بنفسه في قرية معزولة في أقصى نقطة في "رنج أوف كيرى" بعد انتهاء موسم صيد السمك في أكتوبر؟

إذا أحس أنه يريد أن يمضي وقتا أكثر في كوخه، فلماذا يعني ذلك أن يدير ظهره لمصر؟ ماذا يمنعه من الذهاب إلى "كيرى" مرتين في السنة بدلا من فترة الصيف فقط؟ وهو لديه من المال، ما يكفي ثمن تذكرتين ذهابا وإيابا، خلال سنة واحدة .فبالإضافة إلى شهور الصيف يمكن أن يعود خلال شهري مارس وأبريل؛ وهي الفترة التي يقال إن صيد سمك التروت البحري يكون جيدا فيها، وهل يعتبر الرغبة في امتلاك الأفضل في كلا العالمين مسألة لاأخلاقية؟

مرة ثانية دخلت هيئة عبدالغفار الطويلة .كان يشعر بوجوده إلى جواره، ويسمع إلى صوت الصينية وعليها براد الشاي والفنجان وإبريق اللبن، وهي توضع على المائدة .انتظر حتى لم يعد يشعر بوجود الرجل في الحجرة، ثم مدد جسمه وسمع ركبه وهي تطقطق .تذكر وهو يصب فنجان الشاي أن عليه أن يبلغ عبدالغفار بعدوله عن رأيه.

دخل المطبخ ووجد عبدالغفار يصلي .كان يجلس على قدميه الحافيتين، ويداه الكبيرتان ترتاحان على فخذيه، فجأة انحنى جسده ولمست جبهته طرف سجادة الصلاة .شعر جيمس مورفي؛ الذي نشأ تنشئة دينية محافظة بوخز الضمير لعدم ممارسته شعائر دينه.

في غرفة المعيشة وقف يرشف الشاي، ويرتب قطع الشطرنج استعدادا لمجيء صديقه .في نفس الوقت ظل منصتا لأيّ إشارة تدله على أن عبدالغفار عاد إلى واجباته الدنيوية، فمن الإنصاف أن يخرجه من تعاسته، ويبلغه أن شيئا لن يتغير في روتين حياتيهما.

فؤاد حمدي



النقد الاجتماعي

حسام الدين فياض

تلعب الممارسة النقدية الجادة دوراً أساسياً في تطور المجتمعات وازدهارها للانتقال بها إلى حالٍ أفضل، من خلال تسليط الضوء على مكامن الخطأ والخلل فيها بهدف الإصلاح والتقويم تحقيقاً للصالح العام، الذي يعود بنفعه على جميع أفراد المجتمع. والسؤال المفصلي الذي يطرح نفسه علينا، كيف يمكننا تجسيد هذه الممارسة (النقدية) التي تسعى إلى تحقيق الصالح العام على أرض الواقع الاجتماعي؟ في حقيقة الأمر، قبل أن نخوض في غمار هذه الفكرة سنحاول تسليط الضوء على مفهوم النقد لتوضيح معانيه وغاياته وكيفية ممارسته، وما هي سمات العقل النقدي.

ترتد كلمة النقد لغوياً إلى اللفظ الإغريقي "Xpivier" ويعني الحكم، وهو نفس ما يعنيه تعريفها القاموسي في لغات أوروبا القديمة والوسيطة، ويحدد لنا توم بوتومور دلالتين للمصطلح في اللغة الانكليزية الأولى هي ال"Criticism" ويعني النقد بمعناه الشائع بمعنى الكشف عن الأخطاء، كما يعني الفحص الدقيق غير المتحيز لمعنى شيء ولمضمونه وقيمته، والثانية هي "Critique" وتعني النقد المستند إلى أسس منهجية واضحة المعالم. فالنقد يعني فاعلية نظرية وأداة إجرائية رئيسية في النظر والتفكير تستهدف مسألة الطرق التي تتكون بها القناعات بإظهار زيفها ونقصها وتجريحها (توم بوتومور: مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا، بنغازي، 2004، ص: 205).

أطلق العلماء الاجتماعيون على القرن الثامن عشر الأوروبي اسم قرن النقد، وقد ارتبط هذا النقد بحركة دينية وفلسفية شاملة ابتدأت في إنجلترا وفرنسا بتكسير الشكل التقليدي للمعرفة الفلسفية أي الشكل الميتافيزيقي وهو يرفع شعار محاربة اللاهوت والخرافات التي تكبل تفكير الإنسان الأوروبي وتقيد عقله، ونادت بإعطاء الحرية للعقل ونقد شامل لكل الأشياء والظواهر والمؤسسات والمفاهيم، لإخضاع هذه الموضوعات لمحك العقل وبالتالي الخروج بأوروبا من ظلام الجمود والظلم والأساطير إلى أنوار العقل والتقدم والحرية (محمد نورالدين آفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة: نموذج هابرماس، دار إفريقيا للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص: 28).

تستعمل كلمة نقد اصطلاحياً في "معجم لالاند" لفحص مبدأ أو الظاهرة للحكم عليه حكماً تقويمياً تقديرياً، لذلك يطلق مفهوم العقل النقدي على الفكر الذي لا يأخذ بأيّ إقرار دون التساؤل أولاً عن قيمة هذا الإقرار سواء من حيث المضمون أو الأصل. ويطلق النقد إما على اعتراض وإما على استقباح يدور حول نقطة خاصة، وإما على دراسة إجمالية ترمي إلى دحض أو إدانة عمل ما (أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، مجلد:1، 1966، ص: 237-238).

ويمكن اعتبار النقد مجرد وسيلة وليس هدفاً لوسيلة توجيهية "مع" أو "ضد" وربما بينهما، فهو أحياناً يتضمن الرفض وأحياناً أخرى يشير إلى المعرفة الإيجابية للحدود. فهناك من يذهب إلى القول بأن النقد خروج المزيف من الأصيل، وهناك من يذهب إلى أن النقد هو توجيه السهام لنقاط الضعف، وهناك من يحاول أن يستخدم النقد كبنية أساسية لبناء صرح فكري أساسه التخلص من الأفكار الزائفة والضعيفة (أبوالنور حمدي أبوالنور حسن: يورجين هابرماس "الأخلاق والتواصل"، دار التنوير، بيروت، 2009، ص: 20).

وفي النهاية، لا نقصد بممارسة فعل النقد التجريح ولا السباب ولا التنقيص من القيمة الإنسانية أو غيرها، بل تجسيد حرية الفكر وحرية النقد. والنقد الحقيقي


فؤاد حمدي

هو الذي يغوص في المعاني ويفككها ويبحث عن يقين يستطيع من خلال إدراك حقيقة الأشياء والمعاني بموضوعية بعيداً ع الذاتية (عبدالعزيز الدخيل: حوار بعنوان: لا توجد ليبرالية عربية أو ليبرالية أمريكية، توجد ليبرالية فقط.. وهي انعتاق العقل من القيد وقدرته على التفكير، حاوره: نادر الحمامي، مجلة الفيصل، العددان: 523-524، رمضان - شوال 1441هـ، مايو يونيو 2020، ص 69).

يؤكد لنا تاريخ التنظير السوسيولوجي أن الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع، ظهرت كرد فعل طبيعي ومنطقي تجاه الأزمات والمشكلات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، التي كانت ومازالت تعتري الواقع الاجتماعي بكل تجلياته.

إن الدراسة التحليلية لحركات النقد الاجتماعي التي ظهرت ضمن إطار الاتجاهات النقدية عموماً، تكشف لنا عن وجود مستويين أساسيين لهذا النقد، ففي المستوى الأول نجد أن النقد الاجتماعي يعبّر عن احتجاج اجتماعي شامل يستهدف التأكيد على ضرورة التغيير الأساسي والجوهري للأنماط الحضارية القائمة، إذ يبدأ هذا النقد بالتحليل السلبي لعيوب السياق الاجتماعي القائم ونقائضه، من خلال العمل على تجسيد حركة احتجاج تنظر إلى الواقع كشيء يمكن إعادة تشكيله وتغييره، أي امتلاكها لتصور مثالي لما ينبغي أن يكون عليه المجتمع، بحيث يصبح هذا التصوّر بدوره الإطار المرجعي الأولي لتنفيذ ما هو قائم، فيؤكد هذا المستوى على ضرورة امتلاك الحركة النقدية لقوى اجتماعية تصبح هي الفاعل الثوري (الراديكالي) الذي ينتقل بالمجتمع ممّا هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون، من خلال التأكيد على اكتمال حركة التحول الاجتماعي والحضاري (علي ليلة: الفكر النقدي في علم الاجتماع - جماعاته

وتياراته، من مقدمة كتاب: النظرية الاجتماعية ونقد المجتمع (الآراء الفلسفية والاجتماعية للمدرسة النقدية)، تأليف: زولتان تارد، ترجمة: علي ليلة، المكتبة المصرية، القاهرة، 2004، ص ص 10-11).

أما المستوى الثاني للنقد الاجتماعي فيمكن اعتباره أقل راديكالية وشمولاً لأنه يتبنى النقد الثقافي والتنويري فقط، أي أنه يهدف إلى عملية التغيير الثقافي والتنويري لتشكيل توجهات ثقافية وقيمية جديدة تحكم التفاعل الكائن في الواقع الاجتماعي والحضاري، ويظهر هذا المستوى من النقد الاجتماعي حينما تنحدر الحركات السياسية الراديكالية وتقتصر بأهدافها على النقد الذاتي والثقافي للمجتمع، أو عندما لا يكون الفاعل الثوري للمجتمع مهيأً لتنفيذ مهام النقد ومتطلباته. هذا النقد قد يصبح هو المستوى المسموح به حينما يثبت الواقع ويؤكد صلابته أمام الانتقادات الموجه إليه، حيث يسعى هذا الواقع إلى استيعاب مضمون النقد بما يدعم بناءه وصلابته ويفقد النقد مبرره ومشروعيته. ويبرز هذا المستوى النقدي في المراحل التاريخية التي يكون فيها الواقع الاجتماعي قوياً، قادراً على استيعاب تناقضاته مؤكداً على وحدته وتكامله، أو حينما يقتصر النقد الاجتماعي على فضح وتفنيد ما هو قائم، وامتلاك القدرة على الانطلاق إلى ما ينبغي أن يكون عن طريق امتلاك نموذج مثالي ومستقبلي يتحرك نحوه المجتمع، أو حينما لا يمتلك التيار النقدي قوى التحول الاجتماعي (علي ليلة: المرجع نفسه، ص 11).

يوجه العقل النقدي أو "العقل الكلي أو العقل الموضوعي"، في مقابل " العقل الأداتي" (لمزيد من القراءة والاطلاع انظر: إيان كريب: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم- محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 244، شهر يناير، 1999، ص 316)، ممارسة الفعل النقدي في الواقع الاجتماعي، وكلمة نقدي هنا مبهمة إلى حد ما، وتعود إلى مفهوم كانط في النقد، فكانط كان يرى عمله باعتباره جزءاً من المشروع التنويري الغربي الذي رفض جميع الحجج التقليدية القائمة وأخضع كل شيء للنقد، ولكنه لم يتوقف عند هذا الحد وإنما أخذ خطوة للأمام وأخضع العقل للعملية النقدية نفسها، أي أن كانط أخضع أداة الاستنارة الكبرى للنقد وبيَّن حدودها الضيقة، متجاوزاً بذلك عقلانية عصر الاستنارة، أي أن هناك عقلانيتين: عقلانية مباشرة سطحية، وعقلانية أكثر عمقاً، وهذا هو الذي ترجم نفسه إلى عقلانية العقل الأداتي وعقلانية العقل النقدي. والعموم يتسم العقل النقدي بما يلي:

• ينظر العقل النقدي إلى الإنسان لا باعتباره جزءاً من كل أكبر منه يعيش داخل أشكال اجتماعية ثابتة معطاة، مستوعباً تماماً فيها وفي تقسيم العمل القائم، وإنما باعتباره كياناً مستقلاً مبدعاً لكل ما حوله من الأشكال التاريخية والاجتماعية.

• لا يدرك العقل النقدي العالم (الطبيعة والإنسان) كما تدركه العلوم الطبيعية، باعتباره نتاجاً ثابتاً و وضعاً قائماً وسطحاً صلباً، وإنما يدركه باعتباره وضعاً قائماً وإمكانية كامنة.

• لا يقنع العقل النقدي بإدراك الجزئيات المباشرة، فهو قادر على إدراك الحقيقة الكلية والغاية من الوجود الإنساني.

• العقل النقدي قادر على التعرف على الإنسان من خلال دوافعه وإمكانياته والغرض من وجوده.

بناءً على ما تقدم نجد أن العقل النقدي قادراً على تجاوز الذات الضيقة والإجراءات والتفاصيل المباشرة والحاضر والأمر الواقع، لذا يمكن تسمية العقل النقدي بـ"العقل المتجاوز"، فهو لا يقبل الواقع بصورته المطلقة الجامدة، وإنما يمكنه القيام بجهد نقدي تجاه الأفكار والممارسات والعلاقات السائدة والبحث في جذور الأشياء وأصولها وفي المصالح الكامنة وراءها والمعارف المرتبطة بهذه المصالح وهذا هو الجانب التفكيكي في العقل النقدي.

يدرك العقل النقدي الحقيقة الكلية والإمكانيات الكامنة ليست كعوامل مجردة متجاوزة للإنسان (الفكرة الهيجلية المطلقة)، وإنما هي كامنة في الإنسان ذاته، والعقل النقدي قادر على رؤيتها في كمونها هذا أي أن الإنسان يحل محل الفكرة المطلقة.

لا توجد الحقيقة في الواقع بذاته وإنما تقع بين الواقع الملموس، كما يحدده المجتمع من جهة والخبرة الذاتية من جهة أخرى. لذلك فالوضع الأمثل هو وضع التوازن بين الذات والموضوع وهذا ما يقدر على إنجازه العقل النقدي وما يفشل فيه تماماً العقل الأداتي.

يعتبر التاريخ عملية كاملة تتحقق من خلالها الذاتية الإنسانية، أي أن التاريخ هو الذي يرد إلى الإنسان (خالق التاريخ) وليس الإنسان هو الذي يرد إلى التاريخ، لذلك فإن المجتمع في كل لحظة هو تجل فريد للإنسان، وتحقق الإمكانية الإنسانية في التاريخ هو الهدف من الوجود الإنساني. يمكن إنجاز عملية انعتاق الإنسان وتحريره من خلال التنظيم الرشيد للمجتمع المبني على إدراك الإمكانية الإنسانية الذي يعتمد على الترابط الحر بين جميع أفراد المجتمع الذين يتاح لهم نفس الإمكانية لتنمية أنفسهم بنفس الدرجة المعطاة للجميع الأمر الذي يؤدي إلى القضاء على الاستغلال وانتفائه فيما بينهم.

يمكن للعقل النقدي أن يساهم في هذه العملية من خلال الجهد التفكيكي الذي أشرنا إليه. كما يمكنه أيضاً القيام بجهد تركيبي إبداعي، فهو قادر على التمييز بين ما هو جوهري وبين ما هو عرضي، وعلى صياغة نموذج ضدي ليس انطلاقاً مما هو معطى وإنما مما هو متصور وممكن في آن واحد ويمكن على أساسه تغيير الواقع، أي أن العقل النقدي يطرح أمام الإنسان إمكانية تجاوز ما هو قائم دائماً انطلاقاً من إدراكه لما هو ممكن بداخله، أي أنه يفتح باب الخلاص والتجاوز أمام الإنسان وهو عكس التكيف والإذعان للأمر الواقع (على طريقة العقل الأداتي) (حسام الدين فياض: تطور الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع، كريتار، إسطنبول، ط1، 2020، ص ص 53، 54)

وفي هذا السياق لا بد لنا من الاستشهاد بالمقولات النظرية النقدية لماكس هوكهايمر (ماكس هوكهايمر: النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة: مصطفى الناوي، مراجعة،: مصطفى خياطي، عيون المقالات، المغرب، ط1، 1990)، باعتباره من أهم رواد مدرسة فرانكفورت النقدية هذا من جانب، ومن جانب آخر باعتباره مؤسس النظرية النقدية.

تسعى النظرية النقدية عند هوركهايمر إلى تحقيق ثلاث مهام: أولها الكشف في كل نظرية عن المصلحة الاجتماعية التي ولدتها وحددتها، وهنا يتوجه هوركهايمر، كما فعل ماركس، إلى تحقيق الانفصال عن المثالية الألمانية ومناقشتها على ضوء المصالح الاجتماعية التي أنتجتها. وتنحصر المهمة الثانية للنظرية النقدية في أن تحافظ هذه النظرية على وعي بكونها لا تمثل مذهباً خارجاً عن التطور الاجتماعي التاريخي. فهي لا تطرح نفسها باعتبارها مبدأ أخلاقياً، أو أنها تعكس أيّ مبدأ أخلاقي خارج صيرورة الواقع. والمقياس الوحيد الذي تلتزم به هو كونها تعكس مصلحة الأغلبية الاجتماعية في تنظيم علاقات الإنتاج بما يحقق تطابق العقل مع الواقع، وتطابق مصلحة الفرد مع مصلحة الجماعة. أما المهمة الثالثة، فهي التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل وأن تؤسس اليقين بها على اعتبار أنها سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركهايمر بالعقل الأداتي (توم بوتومور: مدرسة فرانكفورت، ص ص 206، 207).

بناءً على ما تقدم يذهب عالم الاجتماع المعاصر الفرنسي ديديه إريبون (-1953) إلى أن التفكير النقدي عبر المجتمع (في المستوى الثاني) لا بد أن يتجاوز وجهة نظر الفاعلين الاجتماعيين والمعنى الذي يقدمونه ويضفونه على أفعالهم الاجتماعية التي لا تمثل سوى نوع من الأيديولوجيا التبريرية للوضع القائم وتحقيق المصالح الخاصة الشخصية.

وبرأيه، لتفعيل دور النقد الاجتماعي علينا أن ننجز قطيعة إبستمولوجية مع الطريقة التي ننظر بها إلى أنفسنا ونعيد بناء مجموع النظام عبر فكرنا، ومعه الميكانيزمات (الآليات) التي تسمح بإعادة إنتاجه، وعبر ذلك إجراء القطيعة مع الطريقة التي تجعل المُسيطَر عليهم يدعمون القوى المسيطرة، مثلاً عبر اختيارهم للإقصاء الاجتماعي بمحض إرادتهم.

ويوضح إريبون أن أهمية الرؤية النقدية وقوتها لا تكمنان في قدرتها على تسجيل ما يقوله الفاعلون عن أفعالهم، بل في تمكينها الأفراد والجماعات من التفكير في وضعهم بشكل مختلف، وعبر ذلك بتجاوز الجمود الاجتماعي وبتغيير نظام الأشياء.

في هذا الرؤية يحاول إريبون تحييد الأفكار ووجهات النظر الفردية النخبوية التي تسعى إلى السيطرة على الواقع الاجتماعي وإضفاء نوع من القداسة الاجتماعية والدينية أيضاً عليها، وهي في حقيقة الأمر مجرد أفكار فردية ذات أهداف ومصالح وغايات تبريرية تعود بالنفع على فئة معينة هدفها الأول والأخير إحكام السيطرة على الواقع الاجتماعي والسياسي وتطويعهما لصالحها.

وهكذا يحاول إريبون الوصول إلى رؤية نقدية حقيقية تتجاوز رؤية الفاعلين الاجتماعيين الضيقة لتشمل تلك الرؤية كل مكونات المجتمع. ويترتب على ذلك أن يكون النقد بنائياً وليس تأويلياً، على اعتبار أن الأخير لا يقيم وزناً للأبنية الاجتماعية ولا بطرق تشكُّلها، بل يهتم فقط بالتفاعل القائم بين الوحدات الاجتماعية الصغرى، كما أنه لا يستطيع تقديم رؤية في التغيير الاجتماعي بعيدة المدى، ومعنى ذلك أنه لا يستطيع بالمقابل تقديم نقد حقيقي للواقع الاجتماعي "لأنه يعتمد بشكل أساسي على رؤية الفاعلين الاجتماعيين والمعنى الذي يضفونه على أفعالهم من خلال عملية التفاعل الاجتماعي الذي يعتمد بشكل أساسي على اللغة والمعنى الذاتي" (انظر: حسام الدين فياض: نظرية التشكيل البنائي لدى أنتوني جيدنز (محاولة



للتوفيق بين البنية والفعل في فهم المجتمع الإنساني)، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث - مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، فلسطين، المجلد: 4، العدد 7، 30 يوليو 2020، ص 36)، مما يصبح عرضةً للتضليل والتزييف من قبل النفوس الانتهازية والوصولية.

وهذا ما يحدث في حقيقة الأمر في معظم المجتمعات النامية بشكل عام والمجتمعات العربية بشكل خاص التي لا يتجاوز فيها النقد حدود الفاعلين الاجتماعيين أي القائمين على العملية السياسية والنخب الثقافية الموالية لها، مما يؤدي إلى تحيّز الفاعلية أو القصدية وتحيّز التأكيد والوقوع في الذاتية والابتعاد عن الموضوعية لترسيخ دعائم النظام الاجتماعي القائم وإبقاء المجتمع بعيداً عن التيارات النقدية الحقيقة التي تفضي إلى التغيير والتطوير. لذا يجب أن يكون النقد غاية مجتمعية وليس فردية لصالح فئة معينة. أي النقد من أجل الصالح العام.

ولتفعيل هذه الممارسة يقترح المفكر الألماني يورغن هابرماس (1929 -) أحد أعلام مدرسة فرانكفورت النقدية أن تقوم عملية النقد في الواقع الاجتماعي على أسس ومبادئ الفعل التواصلي المرتكز بدوره على العقلانية التواصلية، التي تمارسها "ذات قادرة على الكلام والفعل بهدف التوجّه نحو التفاهم بين الذوات " (أبوالنور حمدي أبوالنور حسن: يورجين هابرماس، الأخلاق والتواصل، ص 143)، مما يؤدي حكماً إلى عدم اللجوء إلى العنف أو إلى إلغاء الآخر والسيطرة عليه، وذلك بفضل قدرة "الفعل التواصلي الذي يحدد العلاقات داخل مجالات عمومية قائمة على المناقشة والحوار متخذةً من المبادئ الأخلاقية أساساً لها، أطلق عليها هابرماس أخلاقيات المناقشة" (حسام الدين محمود فياض: تطور الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع المعاصر، ص 396)، التي تحكم العملية التواصلية حسب معايير متفق عليها (عطيات أبوالسعود: الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 100). ولكن تلك الأخلاقيات ليست مذهباً ولا نسقاً من القيم والمعايير الجامدة أو الثابتة (نورالدين علوش: المدرسة الألمانية النقدية - نماذج مختارة من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2013، ص 85) ، والدليل على ذلك، في أنه إذا تشكك أحد المشاركين في العملية التواصلية في الدقة المعيارية لتعبير ما، أو إذا تعرضت أحد ادعاءات الصلاحية للشك، أو لم يستطع المشاركون في التواصل تبريرها أو الدفاع عنها بالحجج العقلانية، فإن ادعاءات الصلاحية نفسها تصبح موضع سؤال، ممّا يؤدي إلى اختلال التواصل أو توقف، وفي هذه الحالة لا بد للمشاركين في التواصل إعادة فحص تلك الادعاءات من جديد ومراجعتها مراجعة نقدية لتصحيح أخطائها، ومعنى ذلك أن العملية التواصلية تخضع لما يسمى بديمقراطية الحوار (عطيات أبو السعود ، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين، ص 104).

وهكذا يعتمد هذا التفسير على البعد التواصلي اللغوي والتفاهم العقلاني الهادف، الذي يؤدي بالأطراف المشاركة بالعملية التواصلية إلى محاولة تحقيق نوع من الاتفاق والإجماع المتبادل حول القضايا المطروحة للحوار، "وفقاً لشروط وقواعد أخلاقية تنفي قهر الذوات أو السيطرة عليها أو خداعها مما يتيح لهم الفرص بالتساوي للمشاركة في الحوار والنقاش وصنع القرار" (هشام عمر النور: تجاوز الماركسية إلى النظرية النقدية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص 41)، كما أن الإجماع لن يتم الوصول إليه إلا عن طريق قوة الأطروحة الأفضل.

وفي هذا الصدد يجب علينا أن نذكّر، أنه لا يصح للناقد أن يمارس نقده في كل شيء وهو لا يمتلك معرفة في المجال محل النقد، ذلك أن أدوات النقد بمعية الإلمام بالمادة محل النقد لا بد منهما، لتكون مسألة النقد شمولية، وبدون ذلك لا يمكن أن يسمى نقداً إذا افتقد الناقد العلم بالمسألة.

أما عن غاية ممارسة النقد الاجتماعي، فيجب أن تكون واضحة المعالم، فحريّ على من يمارس النقد أن يستعد لوضع البدائل المناسبة، فإن ذلك يحقق له التوغل أكثر في المسألة محل النقد، والنظر في حيثياتها وأبعادها المختلفة، ويساهم من خلال ذلك في ترقية المجتمع، ذلك أن النقد بهذه الصورة تكون إيجابية، وأن الناس ليسوا على مستوى واحد من النشاط الذهني والتقبل، ولذا نجد لدى المجتمعات المتقدمة عدة مستشارين ونقاد، وهذا ما يحقّق لهم النجاح لوجود الأدوات اللازمة للنقد، وأنهم على استعداد لسد الثغرات ومعالجتها عند حدوث طارئ، وهذا ما تفتقده معظم المجتمعات العربية والإسلامية فيما يتعلق بالنقد البناء الذي يؤدي إلى الازدهار والتطوير والتحديث نحو حياة أفضل.

كاتب من سوريا

فؤاد حمدي



فنون



تلفيق الغرافيتي تخريب المكان

"فن الشارع" في حارة دمشقية

مهيب الرفاعي

نعرف أن الغرافيتي (Graffiti) نمط من أنماط الرسم، أدواته بخاخ، وحديثًا ريشة، بحسب ما يراه الفنان، بمفرده، مناسبًا للموضوع (theme) أو فكرة المادة التي يريد الجمهور أن يراها. ونعلم أيضًا أن هذا النمط بعد أن اكتسح شوارع أوروبا، ومنها انتشر إلى بقية دول العالم، لم يتخذ أرضية واحدة، بل أيّ زاوية من أيّ شارع أو مبنى هي أرضية للرسومات، اللهم إلا الأثري والتاريخي ذو القيمة بعينه. وكي لا نشطح بمخيلتنا بعيدًا، يتخذ الغرافيتي من جدران أبنية المدن الحديثة وجسورها، ووسائل النقل العامة فيها ملعبًا لرساميه، لكي يعبّروا من خلال جداريّات عن فكرة إما سياسية أو اجتماعية أو صحية، أو حتى لطرح مواضيع كالهوية والانتماء والعنصرية الثقافية والتمييز العرقي والحريات وغيرها. ويفترض رسّام الغرافيتي أن الرسائل التي يطرحها على الجدران أنها ذات علاقة بتمكين المشاهدين (Spectators) المشاة غالبًا، وحثّهم على فعلٍ يتجاوز من خلاله قضية رأي عام محلية أو عالمية.

منذ آلاف السنين، أثار الغرافيتي مجموعة من الأسئلة التي كان لا بدّ لها وأن تتكرر اليوم، خصوصًا تلك التي تروي العلاقة بين الغرافيتي والسلطة، والعلاقة بين الغرافيتي وروح المدينة، وما إذا كان هذا الفعل فنًّا أم تخريبًا.

بالعودة إلى تاريخ الغرافيتي، فإن الرومان القدماء، استخدموا الجدران العامة لنقل رسائل عبر النحت على جدران الأماكن العامة، منها في محاولة للإعلان عن فوز الأقوياء من المصارعين (Gladiators) والاحتفاء بأمجاد الأباطرة وغيرهم. أما في الحضارة الهندية، فقد كان الرسم على الجدران مسخّرًا لرسم التعويذات السحرية(Magic Spells)، التي يُعتقد أنها تقي المدن من الشرور والكوارث الطبيعية، وكان يشارك فيه أيّ شخص من المجتمع حينها، إذ لم يكن مقتصرًا على النخبة حينها. وفي الحضارة اليونانية، كان الغرافيتي يعبّر عن الحب وتصوير العلاقات بين العاشقين ضمن جداريات تجسد العلاقة على أنها "إلهية"، بين "الإله

العاشق" و"الفتاة الدنيوية المعشوقة"، بالإضافة إلى رموز تحوي دلالات وشعارات سياسية وعسكرية مثل تلك التي تشير إلى كل إله حامٍ للبلاد، أو رموز لكل إله كالحرب والبحر والشمس وغيرها.

عدّ بلوتارك، الناقد والفيلسوف اليوناني، أن الغرافيتي فنّ عبثي لا طائل منه. وجاءت هذه الفكرة بعد أن اجتاح غزاة "الفاندالز" (Vandals) أوروبا في القرن الخامس الميلادي، وعاثوا فيها فسادًا؛ ليتم لاحقًا نحت مصطلح (Vandalism) الذي يعني التخريب والتشويه، كصرخة في وجه تشويه الأبنية والممتلكات بالرسومات والألوان أثناء الثورة الفرنسية، وبالتالي فقد أصبح الغرافيتي، بصورة رسم الشارع، من ضروب التخريب التي طالت معالم المدن الفرنسية. رسومات الغرافيتي التي انتشرت في فرنسا حينها لم تحمل أيّ هدف أو أيّ مغزىً سياسي كان أو ثقافي أو اجتماعي، بل كان استفزازيًا للفرنسيين أنفسهم، ومن هنا جاءت فكرة توسيمه على أنه تشويه (Vandalization) لصورة الأبنية التاريخية والأثرية الفرنسية.

حديثًا، تطور الغرافيتي ليشمل رسائل توعية، ضمن ما يمكن تسميته الثقافة البصرية الثانوية (Visual Subculture)، التي ترسم خيوط العلاقات بين مستوى العلاقات الاجتماعية داخل المدينة - Urban City- ومستوى الأيديولوجيا التي يحاول فنان الغرافيتي أن يظهره عبر الرسومات.

الالتفاف على القانون

يطرح الغرافيتي سؤال الملكية والحق في استخدام المكان، كونه يفتح الباب للترويج لمؤسسة أو منظمة، أو حتى اسم شخص


STREET
ART
2

في حد ذاته، كونه يمثل اعتداءً على هذه الملكية، ولا يحق استخدامها لأيّ غرض. ما يقوم به بانكسي، وغيره من رسامي الغرافيتي، ليس قانونيًا، ولا يمتثلون في الترويج لأفكارهم لأيّ قانون يجرّم الغرافيتي.

في بريطانيا، تندرج العقوبات الخاصة بالغرافيتي ضمن القانون الجنائي تحت البند الأول من مادة الضرر الجنائي رقم 1971، والتي تقضي بالسّجن لمدة أقصاها 10 سنوات في حال تخريب أو تشويه أي من الممتلكات العامة أو ممتلكات الغير. الوقوف ضد التشويه دفع فناني الغرافيتي إلى التخفّي خوفًا من الملاحقة القانونية أو المجتمعية، سواء بالعمل بعيدًا عن الرقابة أو الإفلات عبر التوقيع باسمٍ وهمي، كما يفعل الظاهرة "بانكسي" (Banksy)، عرّاب الغرافيتي في الوقت الحاضر، لكي يتجنب الملاحقة الأمنية والغرامات، أو حتى التوبيخ من المجتمع المحلي أو الدولي؛ حتى وإن كان فنّه يصل إلى الملايين حول العالم ومنهم فقط حوالي 11 مليونا على أنستغرام وحده.

بالتالي، فعلى الرغم من أن المحتوى الخاص بالغرافيتي هادف ومُلهم، إلا أن العقوبة واحدة طالما أنه لا تمكن ترجمته وتنظيمه ضمن مؤسسات أعمال الفن التقليدي؛ الأمر الذي دفع ثلّة قليلة فقط من الرسامين إلى طرح أعمالهم تحت قيود شُرطية شديدة.

متى تكون إعادة إنتاج؟

منذ ستينات القرن الماضي، ظهرت موجات جديدة للغرافيتي قائمة على استخدام "البخاخات" (Spray) والألوان شديدة الحدّة (Bold) لتشكل في أساسها رسائل زمانية ومكانية، تعتمد في غالبها على رسوم أشبه بالكارتونية. ويعد الكثيرون من رسامي الغرافيتي أن هذا النمط يمثّل إعادة إنتاج الصورة أو المشهد العام الحضري (Urban Space) بطريقة تجعل من المشاهد يبتعد عن الصورة التقليدية التي زرعت برأسه عن المكان؛ إلا أن الصورة التي يتم إنتاج المكان فيها قد لا تروق لبصر المتفرّج. من جدران الأبنية العالية في العواصم العالمية، إلى أسوار الحدائق العامة، إلى إشارات المرور، إلى جدران البيوت الخاصة (وكلها لوحات بانكسي)، كلها أماكن يرى فيها رسام الغرافيتي مجالًا لإبداء رأيه، ومسرحًا لإثارة فكرة في مخيلته.

يخرج الغرافيتي هنا من وصفه أداة لتغيير وإعادة إنتاج المكان والمجال العام (Spectacle)، إلى إطار التفريغ الذاتي الذي قد لا يمثل إلا تصور الرسام أو تعبير فريقه في حد أنفسهم. تقودنا سيكولوجيا التعامل مع العمومي على أنه خصوصي إلى الحديث عن السعي وراء الشهرة، خصوصًا إذا كانت في سياق اجتماعي أو ثقافي أو حتى سياسي مضطرب، حيث يسعى رسامو الغرافيتي إلى التصرف بالمجال العام وكأنه مرسم خاص، دون الاكتراث برأي العامة. يحتكم الغرافيتي إلى الذائقة الفنية لدى الجمهور، بمعنى أن الجمهور الذي يرى من المعمار أساسًا قائمًا لأيّ حضارة أو مشهد جمالي، لا يرضى بأيّ رسم أو إضافة على البناء.

يأتي هنا رأي المهندسين المعماريين في تقييم هذا النمط من الرسم من ناحية التفريق بين القدرة على استدامة البناء ومتانته، وبين المظهر (Appearance) الحسن الذي تبدو عليه المدينة بعد عمل الغرافيتي، إذا ما قلنا إن النسق المعماري المؤسس عليه البناء قد يشجع الرسامين على الاعتداء على المكان وصنع الغرافيتي، سواء من ناحية المساحة الفارغة أو المكان أو الزمان.

ماذا يحدث في دمشق؟

في ديسمبر 2020 الماضي، باشر غاليري الفنان السوري مصطفى علي، بأعمال رسم على جدران "حارة التيامنة" الواقعة في مدينة دمشق القديمة، ضمن ملتقى " فن الطريق 2 (Street Art 2) وإن كانت حارة التيامنة لا تقع داخل السور، بحسب التصنيفات الدمشقية المحلية - خارج السور وداخل السور - ولا تندرج ضمن قائمة مواقع التراث العالمي في حسابات اليونسكو، إذا ما قلنا إن الجزء القديم الذي أنشئ في 4300 قبل الميلاد، هو الجزء المصنف ضمن عشر مدن قديمة مأهولة حتى اليوم؛ إلا أن وجود هذه الحارة على مشارف سور قلعة دمشق من ناحية "باب مصلى" الأثري، وقدمها بالأساس يضيف إليها طابعًا أثريًا لا يمكن تجاهله، أو التعدي عليه. ووجودها خارج سور قلعة دمشق، لا يقلل من أثريّتها، خصوصًا وأن حارة التيامنة الدمشقية - مثلها مثل حي ساروجا والقصاع والعمارة والشاغور وغيرها - تعود معالمها إلى عام 12 ميلادي. أي أن حوالي 2000 عامٍ مدة كفيلة بأن تخلق قداسة للمكان في ظل وجود مجموعة من الكنائس والمساجد والبيوت الأثرية.

أثار المشروع حفيظة أهالي الحيّ خصوصًا، والدمشقيين عمومًا، لاسيما وأن الرسوم التي تم إظهارها في بداية المشروع لا تعكس أيّ طابع فني، ولا يمكن تسميتها حتى "فن شارع" إذا ما دققنا في المفهوم المبني على القدرة على خلق تواصل نصّي وبصري بين الألوان والأشكال، والمتفرّج (Spectator). أهمّ ما يمكن أن نقوله هو أن القائمين على المشروع غفلوا عن فكرة عدم خضوع فن الشارع لرأي لجان التحكيم التقليدية التي تقيّم أيّ عمل فنّي مفرد أو جماعي. لا يحتكم فن الشارع إلى معايير التقييم التي تقرّها المؤسسة الفنية، أي أنه ليس مؤسساتيًا (Institutionalized) من ناحية الدعم الفني والتقييم، ولا يوجد مؤسسة بمعنى المؤسسة تتبنى الفن وتحكم عليه. استنادًا إلى قول لاشمان [1] في الحديث عن الغرافيتي وفن الشارع، فإن المهتمين بفن الشارع طوّروا معايير كيفية (Qualitative Conception Style) خاصة بهم، يمكنهم تمييز فن الشراع عن غيره، ضمن شروط جمالية (Aesthetic) معينة يتم تطويرها فقط ضمن جوّهم العام.

ما يروّجه مصطفى علي في مقابلاته، ضاربًا عرض الحائط بالرأي العام، أن أفراد الجمهور ليسوا لجانًا تحكيمية، يتنافى جملة وتفصيلًا مع ما جاء في أدبيات الغرافيتي ودراسات فن الشارع، خصوصًا وأن المشروع الذي يقوم به برفقة مجموعة رسامين، ونركّز أنهم ليسوا فناني شارع، ومجموعة نحّاتين يستهدف المشاة وأهالي حارة التيامنة وزوّارها. ما يمكن إخضاعه للجان التحكيم هو المعارض الفنية واللوحات والمنحوتات، الفردية أو الجماعية على حد سواء، ضمن معايير المدارس الفنية التقليدية، والمؤسسات الفنية ودور العرض العالمية. يعكس رد فعل مصطفى علي والمدافعين عن المشروع، وإن كان في مراحله الأولى، الفراغ الحاصل بين الجمهور والمشروع، وعلى مستوى أعمق، فراغ روح الشارع من أيّ قدرة على تغيير واقع يتم فرضه من قبل صاحب المشروع ومختار حارة التيامنة وغيره. أما عن قدرة الفريق على الاستمرار، فإن اختيار أيّ شارع أو أسوار حديثة، سواء لمدارس أو منشآت حكومية أو إدارات ومؤسسات مدنية - غير بيوت ومحلات أهالي الحي - كان كفيلًا بدرء موجة الغضب الشعبي الحاصل في دمشق وعلى منصات التواصل الاجتماعي بشكل عام.

تفادي الصدام مع الجمهور

كان من الممكن تفادي الصدام مع الجمهور، الدمشقي غالبًا ومن ثم جمهور التواصل الاجتماعي، عبر الترويج لفكرة المشروع قبل البدء بأعماله على أرض الواقع وفرضه على أعين الجمهور، في خطوة أشبه باحتكار الجدران وإن كانت " آيلة للسقوط"، وتوظيفها لخدمة غاليري معين. وبحكم الإرث الدمشقي ذي الصلة بالموزاييك والفسيفساء، فإن فكرة إعادة إنتاج المكان عبر تصميم فسيفساء ومنمنمات أقرب إلى أعين الدمشقيين يوفّر كثيرًا من الجدل والإشكاليات. أما عن نوعية المواد المستخدمة، فإن الصور التي انتشرت كانت الألوان فيها أقرب إلى الباهتة والخفيفة التي لا تغطي المساحة المكانية بشكل فنّي، بينما فن الشارع يستلزم استخدام ألوان ذات حدة عالية. إن أهم ما يمكن ابتداعه في هذه الحال هو رسم لوحة واحدة على عرض الجدار الواحد، لا عدة لوحات؛ وفي ذلك فوضى بصرية مقبل المتفرجين. وبالإضافة إلى هذا، يمكن الاستعاضة بجداريات من الخيش (Canvas)، على أنها مستخدمة في فن الشارع بحيث تضمن سلامة الجدران بحد ذاتها، وسلامة الذوق البصري لدى المتفرجين. يمكن القول إن استدامة لوحات الشارع تتطلب جهدًا عاليًا من ناحية استخدام الموضوع والفكرة والرسالة، وهو ما تعوزه رسومات المشروع في محيط أقدم مدينة مأهولة في التاريخ.

باحث من سوريا

مصادر ومراجع:

Lachmann, R. (1988). Graffiti as career and ideology. American journal of sociology, 94(2), 229-250.

Wu, H., & Li, G. (2020). Visual communication design elements of Internet of Things based on cloud computing applied in graffiti art schema. Soft Computing, 24(11), 8077-8086.

Ellsworth-Jones, W. (2013). Banksy: The man behind the wall. St. Martin's Press.

Hansen, S., & Danny, F (2015). 'This is not a Banksy!': street art as aesthetic protest. Continuum, 29(6), 898-912.

Meskell, L. (2015). Gridlock: UNESCO, global conflict and failed ambitions. World Archaeology, 47(2), 225-238.

https://www.facebook.com/Gallery-Mustafa-Ali-386860631507182/

[1] Lachmann, R. (1988). Graffiti as career and ideology. American journal of sociology, 94(2), 229-250.


لورنس فرلنغيتي
كاهن الشعر الفوضوي
حوار، قصائد، تشكيل
خلدون الشمعة



حوار

لورنس فرلنغيتي

القصيدة المضادة

هذا حوار ممتع جرى في مطالع السبعينات في لندن مع لورنس فرلنغيتي ويصفه الناقد خلدون الشمعة، أحد الذين اداروا الحوار، بـ»الشاعر والروائي والمسرحي والناشر العصامي الفوضوي أشعث الشعر»، وهو الذي رعى نشر أعمال رفاقه الشعراء في حركة البيت.

إنه لورنس فرلنغيتي، كاهن الشعر الفوضوي الذي بدأ الحركة الأدبية المعروفة باسم الـ"1" (BEAT GENERAION) في مطلع 1956 حينما نشر القصيدة الملحمية للشاعر آلان غينسبرغ "عواء" التي تعتبر تجربة هامة جدا في حقل ما يسمى بـ"الشعر الفوضوي". وتدعو فلسفة هذه الحركة إلى جعل الإنسان مباركا واعتباره الغاية والوسيلة معا، منطلقة من حس بدائي بالاشتراكية الفوضوية.

وعلى الرغم من أن فرلنغيتي أمضى معظم سنوات حياته في أمريكا الشمالية، وأوروبا، حيث مارس سلسلة من أعمال الطبقة الكادحة، إلا أنه يعود بجذوره إلى سان فرانسيسكو حيث انطلق مد حركته الأدبية إلى أوروبا.

إن هذا الكاتب الذي جعل من بيته دارا للنشر، ومأوى للشعراء متقوبي الجيوب، ما يزال يبحث عن أشد الحلول ثورية في الحياة. وقد استطاع في كتاباته الشعرية، والروائية، والمسرحية، وأشهرها ديوان "صوت العالم الراحل" و"سيرك الضمير"، ومجموعة مسرحيات بعنوان "مناقشات عميقة مع الوجود".. بالإضافة إلى روايته الرائعة "هي" (2)، استطاع أن يؤثر على جيل من القراء والكتاب تأثيراً منقطع النظير. كما استطاع أن يثير الجمهور اللندني إلى حدّ الهياج، حينما قام بالاشتراك مع عدد من زملائه المثلين لحركته الأدبية بإلقاء عدد من القصائد في إحدى القاعات العامة، بلهجة مطاطة، ووجه غائم تميزه ندبة تحتل معظم الذقن، ثم لم يلبثوا أن انتقلوا إلى أحد مقاهي الدرجة الثالثة، حيث أجاب لورنس فرلنغيتي عن عدد من الأسئلة

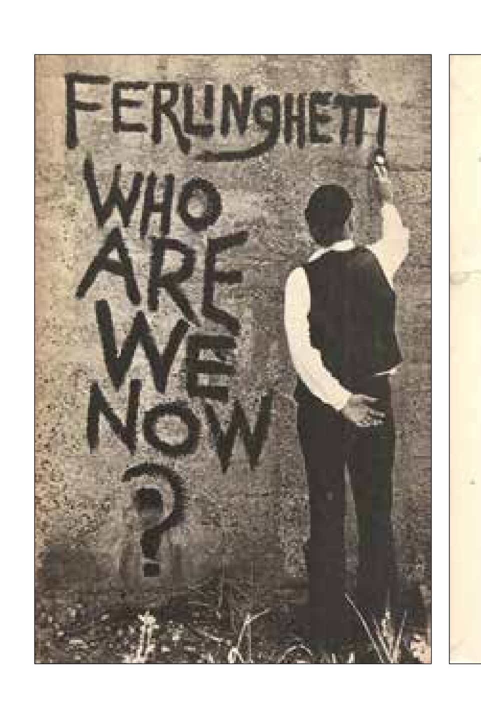
○ كيف ساعدت دار النشر مدينة الأنوار (City Lights)، التي تشرف عليها في تأسيس حركة الشعر الفوضوي، حركة الـ"Beat"؟ أرجو ألا يكون لديك اعتراض على استعمالي لهذه الكلمة

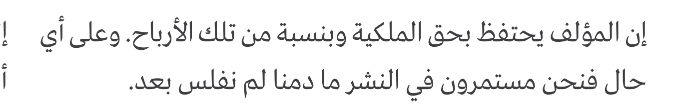
فرلنغيتي: لقد استعمل هذه الكلمة لأول مرة صحافي ثرثار من سان فرانسيسكو، واصفاً بها البوهيمية الجديدة، ثم لم تلبث أن اكتسبت معناها الخاص بها. غير أنني لم أستعمل هذه الكلمة في أيّ كتاب نشرته، فهي من نتاج الصحافة. لقد حاولت جاهدا ألا أشجع مدرسة شعرية واحدة، أو مدرسة شعرية إقليمية إذا شئت. إن منشورات الدار تضم قصائد لكل من آلان غينسبرغ صاحب ملحمة "عواء"، وعزرا باود مكتشف إليوت، ووليام كارلوس وليامس (3)، وقصائد لشعراء إسبان أو تشيليين أو كولومبيين أو سوفييت، إن رؤيتنا عالمية محضة.

○ هل حققتم شيئا من النجاح المادي (المالي)؟

فرلنغيتي: هذا السؤال كثيرا ما يطرح في مقابلات التلفزيون. لقد قالي لي غريغوري كووسو (4) مرة: لا شك أنك تربح الملايين من كتبي.. متى أحصل على نصيبي؟ قلت على الفور "لم تسنح الفرصة إطلاقا لتقدير ما إذا تحقق ربح مالي، فهناك نفقات الطباعة والتوزيع أولا. ثم لا أظن أن ثمة أرباحا ملموسة بعد ذلك.







إن المؤلف يحتفظ بحق الملكية وبنسبة من تلك الأرباح. وعلى أي حال فنحن مستمرون في النشر ما دمنا لم نفلس بعد.

شعراء صغار

○ دعني أسألك لماذا يكثر عدد الشعراء المبدعين (من الشبان) فيما وراء الأطلنطي بينما تفتقر إنجلترا إلى ذلك؟

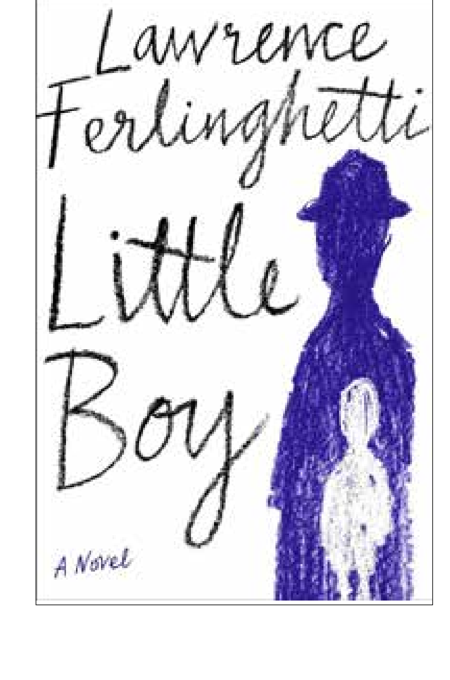
فرلنغيتي: إنه الصوت الإنجليزي. اللغة الإنجليزية التي تبدو رائعة أشد مما ينبغي بحيث يصعب على الشاعر أن ينفجر ليقول شيئا عظيماً. في إنجلترا نسمع اللهجة الإنجليزية المثقفة الجميلة بينما تبدو اللهجة الأميركية بالمقارنة، بربرية خشنة، لقد كنت في مدينة المتعاظمين. أعني أوكسفورد بصحبة كل من غريغوري كورسو وشاعرين آخرين. كنا في مطعم هندي وكان ثمة بعض المخمورين على المائدة المقابلة.

قال أحدهم: اللغة الأميركية هجينة (غير أصلية) فصاح أحدنا: وهذا شيء مفيد أيضا!.. أجل إنني أغبط باللهجة الإنجليزية الجميلة. إلا أن اللغة الأميركية - بهذا الاعتبار- أفضل للشاعر بكثير.

الواقع أن الإنجليزية قد أصبحت مصفاة إلى حد كبير. وهذا الأمر ينطبق على الفرنسية في فرنسا، لا يبدو أن ثمة صوتا خاصا بالشاعر. إن لدي بعض الأمل في عطاء شاعر شاب مثل توم بيكارد (Tom Pickard) من نيوكاسل على سبيل المثال، إنه في العشرين ويكتب بلهجة خشنة "لهجة نيوكاسل" وبإمكانه أن يكون ديلان توماس (5) آخر. ولكن بطريقة مختلفة. يبدو أنه ليس ثمة من صوت عظيم على المسرح يضاهي صوت ديلان توماس. لو كان ثمة مثل هذا الشاعر في مهرجان الشعر، إلى جانب آلان غينسبرغ بدلا من الشعراء البريطانيين الصغار، إذن لكان الفرق عظيما جدا.

> في إنجلترا نسمع اللهجة الإنجليزية المثقفة الجميلة بينما تبدو اللهجة الأميركية بالمقارنة، بربرية خشنة

الحقيقة إنه كان بالإمكان وجود شعراء بريطانيين أفضل بكثير من الشعراء الثلاثة الذين سمعنا منهم كلاما منظوما لا أكثر. لقد كان الجمهور يزيد على سبعة آلاف، ولم يكن لديهم غير كلامهم المنظوم. وأعني بهؤلاء الشعراء كلا من جورج ماكيث، وكريستوف ولوغ فقد ضربا المثل على ذلك الصوت بالغ الصفاء، المثقل بقرون من التقاليد، وبالتالي العاجز عن الانفجار بحرية. أعتقد أنه من المستحيل وجود شاعر مثل والت ويتمان في إنجلترا الآن. وبالطبع حينما لا يوجد شعراء، يصبح من السهل العثور على الكثير من الأسباب. وبعبارة أخرى، حينما يوجد الشاعر فجأة، فإنما هو يثبت وجوده.



○ ولكن ما رأيك في ديلان توماس على سبيل المثال؟ بالطبع لم يكن توماس إنجليزيا. لقد كان ويلزيا (نسبة إلى مقاطعة ويلز ببريطانيا) كيف نصنفه؟

فرلنغيتي: شاعر عبقري. أعظم شاعر بريطاني في هذا القرن. لقد كان صوته غير عادي. إن المرء ليتساءل من أين جاء ذلك الصوت. في ذلك الوقت، قبيل ظهور ديلان توماس كان الناس يقولون ما قلته عن الصوت البريطاني بالغ الصفاء.



> شاعر عبقري. أعظم شاعر بريطاني في هذا القرن. لقد كان صوته غير عادي

○ هل تعتقد كما يرى الكثيرون أن أميركا هي التي قتلت توماس؟

فرلنغيتي: كلا لقد قتل نفسه. كينيث ركسروث (6) كتب قصيدة عنوانها "لا تقتلن"، وهي ضد الرجل الذي اتهمه ركسروث بقتل توماس. لقد قام ديلان توماس بثلاث رحلات إلى أميركا وتجرع الكثير من الخمرة.. كما أنه كان يشرب كثيرا في إنجلترا. الناس يحفرون قبورهم بأنفسهم. أتساءل عما تقوله كيتلين توماس (7) عن الأمر. أشك في أنها تعتقد أن أميركا هي التي قتلت ديلان توماس.

الشعر والسياسة

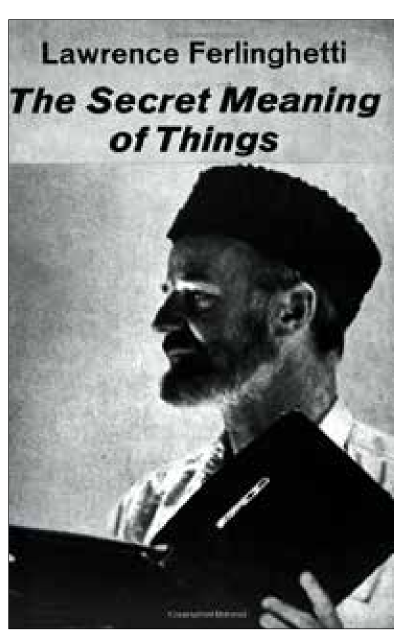
○ ماذا عن دور السياسة في الشعر المعاصر؟ ففي الأمسية الشعرية التي قدمتموها، كان ثمة الكثير من القصائد التي تتناول فيتنام. كما أن آلان غينسبرغ ألقى عددا من القصائد حول كوبا. إن هذا هو شعر الاحتجاج. هل تعتقد أنه دور هام من أدوار الشاعر أن يهتم بالسياسة؟

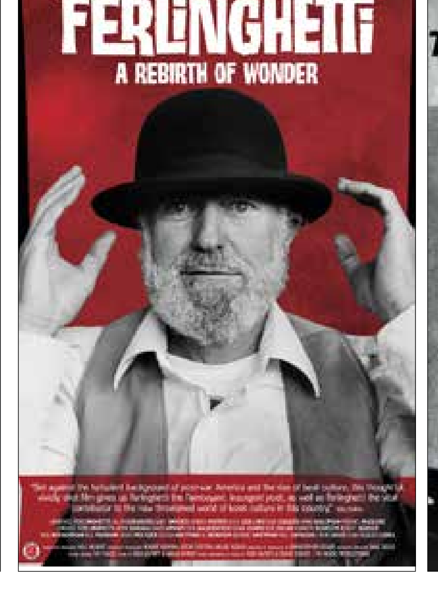
فرلنغيتي: هذه الأسئلة تصلح بداية لقصيدة سياسية جيدة. إن صدى فيتنام في أشعارنا دليل على أن للشاعر مجالا كبيرا للتعبير حينما يكون الموضوع واضحا. الشعر السياسي يصلح، بشكل خاص، إذا ما ألقي على مسامع جمهور. إن بإمكانه أن يؤثر عندئذ. لقد زارني عدة شعراء بريطانيين في سان فرانسيسكو في غضون السنوات القليلة الماضية، وكنت أحثهم دائما على المرور عبر كوبا في طريق عودتهم إلى الوطن. إلا أنهم لا يبدو أنهم يبدون اهتماما كافيا بالسياسة بشكل عام.

إن السياسة في حد ذاتها عائق حقيقي. والشعر السياسي يمكن أن يكون عائقا كبيرا أيضا. فعالم السياسة الخارجي ما يبرح يتدخل في حياتنا، بحيث أنه عندما تسوء الأشياء، يصاب الشاعر بالجنون، فيكتب احتجاجا سياسيا. غير أنه لا يستطيع - عادة - الانتظار حتى يركن إلى حياته الخاصة. وهذا هو ما يحدث لي. لقد شعرت برغبة في شن بعض الهجمات - هجمات سياسية - كتلك التي تتعلق بالقنبلة الذرية (8) واتهام الرئيس إيزنهاور. ثم هناك قصيدة طويلة حول فيدال كاسترو.. وأخرى حول برلين. كل هذه الأشياء تنحبس من الداخل ويصبح أمراً لا مناص منه أن يعبر الشاعر عنها، ذلك أنه ليس ثمة من شخص آخر يقول شيئا.

إن سادة الحرب، كما تقول قصيدة ديلان توماس الشهيرة، يمسكون بزمام العالم،





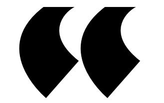




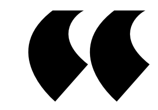
دون أن يقول أحد شيئا. ولذا فعلى الشاعر أن يتكلم، ليس ثمة شخص آخر ينبس ببنت شفة. إلا أن ثمة أشياء أهم بالنسبة إلى الشاعر شخصيا هي قصائد الحب، أو الكراهية.

○ ماذا عن البذاءة في شعر الـ"BEAT" لقد صدم غينسبرغ الكثيرين من الإنجليز بإغراقه في الفحش والتجديف!

فرلنغيتي: في مجلة "النيو ستيتمان" نشرت ملاحظة حول أحد الحجّاب، سمعه أحد الصحافيين وهو يخاطب شرطيين أحمري الوجه بلهجة اشمئزاز: الشاعر هناك لا يفعل شيئا سوى الوقوف وترداد كلمة (...). من المؤسف حقا أن هذا هو كل ما يستنتج من هذه القصيدة الطويلة الجادة التي تضمنت هذه الكلمة. لقد كنت أحاول أن أجعل الكلمة مقدسة، أن أجعلها غير بذيئة ويمكن استعمالها. غير أن الكثيرين أدركوا ما أعنيه على الرغم من غباء الصحافي. لست أرى أيّ منطق في استعمال كلمة ما من أجل التسبب في صدمة فقط. لقد حاولت جاهدا ألا أستعمل هذه الكلمة في القصيدة، وحاولت مجددا أن أعيد كتابة هذه المقاطع بحيث أستعمل كلمة تحل محلها، غير أنني وجدت أن ذلك مستحيل ليس هناك من كلمة تؤدي دور البديل.



السياسة في حد ذاتها عائق حقيقي. والشعر السياسي يمكن أن يكون عائقا كبيرا أيضا



○ ولكنك استعملت "الكلمة" حوالي خمس عشرة مرة.

فرلنغيتي: لقد استعملتها بمعناها المقدس. كأن تتخلل ترانيم دينية. إنه استعمال قدسي للكلمة اقتفيت فيه أثر غينسبرغ في قصيدته "عواء" أو بالأحرى ملحق قصيدة عواء الذي يشكل ترنيمة تمجد قدسية الجسد الإنساني. إنها تمضي هكذا: مقدس، مقدس، مقدس (9).. كل جزء من الجسد مقدس. وهذا أصفى استعمال لهذه الكلمات. ليس ثمة بذاءة في ذلك.

○ ماذا عن اعترافات غينسبرغ العلنية بشذوذه الجنسي؟ هل هذا شكل من أشكال العصيان الفردي؟

فرلنغيتي: أريدك أن تسأله بنفسك. لا تسألني.. فهذا الأمر يتعلق به. إنها حياته الخاصة به. كل ما أعرفه أنه في أحد الاجتماعات نهضت سيدة وسألت: مستر غينسبرغ لماذا تمتلئ قصائدك بالشذوذ؟.. فقال: لأنني شاذ يا سيدتي. لقد كان أمينا فعلا في جوابه الذي ألجم السيدة إلا أنه أجاب عن سؤالها.

○ قال أحد النواب البريطانيين قبل مدة غير قصيرة من الزمن، إنه يقترح أن تحرقوا جميعا ويلقى بكم في قعر القبر. هل لديك تعليق على هذا؟

فرلنغيتي: حسنا، ترى ما هي القصائد التي قرأها فجعلته يتفوّه بهذا الكلام..؟ إنه يبدو وكأنه متأهب لرايخ ثالث. أعتقد أنه يصلح لإسبانيا فرانكو اليوم. إذا كان يريد الذهاب إلى مكان ما حيث يعاملون الناس على هذا الشكل، فربما أمكن إجراء الترتيبات المناسبة.

○ هل من الممكن اليوم أن يكون الشاعر مؤمنا، أم أن من الضروري أن يقترن عصيانه بالتجديف؟

فرلنغيتي: هذا يتوقف على تعريفك لله..

○ كيف تعرّفه؟

فرلنغيتي: أنا لست مسيحيا. إن تعريفي لله هو أنه الوعي.

في أحد الاجتماعات نهضت سيدة وسألت: مستر غينسبرغ لماذا تمتلئ قصائدك بالشذوذ؟.. فقال: لأنني شاذ يا سيدتي



○ هل أنت ضد الدين كتنظيم؟ هل تحرق المعابد لتحقق فكرتك؟

فرلنغيتي: لا طبعا.. هذا ما يمكن أن يفعله ذلك النائب. لا أعتقد أنه يجوز أن تحرق المعابد أو الناس الذين لا تتفق معهم في الرأي. إن هذا من شأن مجتمع بدائي. أنا أريد أن أحرق جميع الحدود بين الدول. هذا هو الشيء الوحيد الذي أظنني أريد حرقه. إذا ما أردتني أن أعرّف الله بأنه الوعي، فسأقول إن مصرعه يعني موت الوعي نفسه، موت كل شيء. ليس ثمة أبعد من الأبنية والمزارات عن الدين. ليس هناك من علاقة بينها وبين الله على الإطلاق. إنها مجرد منظمات اجتماعية تعيش عالة على الناس.

○ في أميركا معابد يفوق عددها أيّ دولة أخرى في العالم؟

فرلنغيتي: أهذا صحيح؟

○ أجل

فرلنغيتي: أنا لست في أميركا.

○ هل تعتبر نفسك معاديا لأميركا؟

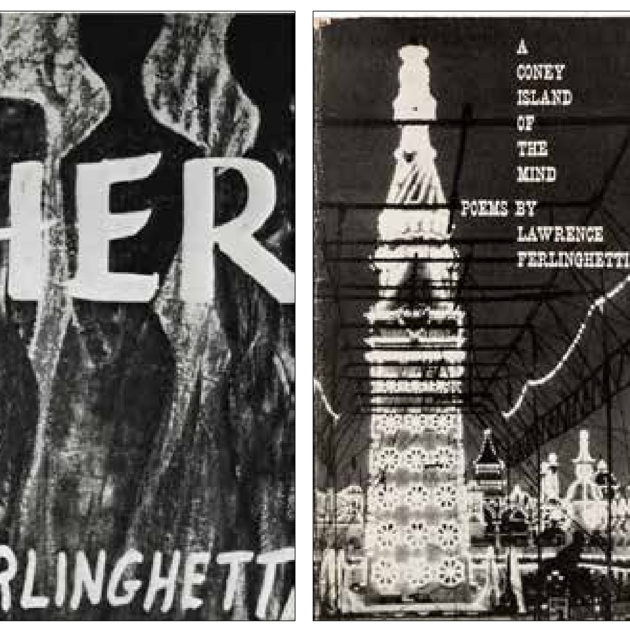
فرلنغيتي: أنا معاد لأميركا بقدر ما أعادي أيّ جنسية. إذا أخذت جميع أعلام الدول ونصبتها حول عجلة دائرة في مدينة للملاهي لتدخل السرور على قلوب الأطفال، فهذا مناسب. أما أن تستعمل الأعلام للحرب وبسط النفوذ وسفك الدماء، فالأمر عين الجنون المطلق. لا بد أن نصل إلى هذه النتيجة إن عاجلا أو آجلا.

○ هل أنت من الذين يرفضون حمل السلاح؟

فرلنغيتي: ثمة أنواع كثيرة يشملها هذا النموذج. وهناك الكثيرون من الذين







يفرضون حمل السلاح ولا أتفق معهم في الرأي إلا أنني ضد فكرة الحرب بكل تأكيد.

فلنعد إلى الشعر، هل تعتقد بوجود علاقة بين حجم جمهور مستمع وبين نوعية القصائد التي تلقى عليه؟

فرلنغيتي: بقدر ما يعظم حجم ذلك الجمهور بقدر ما يزداد ذيوع الشعر وانتشاره. إن عليك أن تقرأ شعرا من النوع ذي "السطح الشعبي". لا يمكن إلقاء قصائد حب خاصة فقط. إن عددا كبيرا من قصائدي الجيدة، من النوع الذي فكر بمثل هذا الجمهور. إنني أدعو هذه القصائد بـ"الشعر التمثيلي". إنني أتمرن على الإلقاء أمام آلة تسجيل.

ألا يجعل هذا "إلقاء الشعر" أقرب إلى مملكة المسرح؟

فرلنغيتي: ليس بالضرورة، إلا أنها يجب أن تكون على أكثر من مستوى واحد. لمَ يجب أن يكون لها "سطح شعبي"..؟ ثم يتعين أن تنطوي على مستوى آخر، وإلا أصبحت مجرد ثرثرة.. أخذ ورد.

من أهم الشعراء الخمسة الأوائل في عالم الشعر اليوم؟

فرلنغيتي: كما سبق وأن صرحت من قبل فإن آلان غينسبرغ بلا ريب، هو أعظم شاعر أميركي منذ والت ويتمان. لقد كررت ذلك مؤخرا في كثير من الأماكن، ثم إنه يتعين عليّ القول بأن بابلو نيرودا أعظم شاعر في عالم اللغة الإسبانية في عصرنا، أما بالنسبة إلى روسيا فأنا أرى أن فوزينسكي هو العلم الحقيقي وليس أيفتوشنكو.

لقد كنا نمشط الشعراء الإنجليز بمشط ناعم، قبل فترة، ولكننا لم نستطع العثور على أي صوت كبير يصل إلى مستوى هؤلاء في الوقت الحاضر. ديلان توماس وصل إلى هذا المستوى بالطبع. الأكاديميون كثيرون يكتظ بهم المكان. معظم هؤلاء الشعراء أساتذة. وفي هذا يكمن مصرع الشعر. إن هؤلاء الأستاذة الأكاديميين يديرون ورشات لكتابة الشعر والتأليف للمسرح. مجرد وجود هذه الورشات يدل على نضوب المخيلة، المخيلة المبدعة. إن بعضهم يظن أن بإمكانهم الذهاب إلى الورشات وتعلم كيفية كتابة قصيدة أو مسرحية. هذا غباء لعين. الشعراء

> آلان غينسبرغ بلا ريب، هو أعظم شاعر أميركي منذ والت ويتمان. لقد كررت ذلك مؤخرا

الأكاديميون في كل بلد، يبعثون على الضيق حينما يشرعون في الكلام عن الصنعة وعن كونهم صناعا عظاما لا يبارون. وكما هو الأمر بالنسبة إلى الرسم، فالناس يتحدثون عن نوعية الفنان، ونسيج اللوحة، بدلا من الكلام عن الموضوع الذي يجب تناوله، عن الشيء الذي يستحق أن يكتب عنه. إن هذا الأمر نادرا ما يتعرض له. إن ما يحدث عادة هو أن شعراء مثل كربرت لو أو ريتشارد ويلبور (10) لا يعنون شيئا بالنسبة إلى أيّ أحد. ومع ذلك فهؤلاء يملأون الأماكن الأكاديمية في الولايات المتحدة، وليس ثمة من يحضهم على ذلك. إن أكاديمية الفنون أو الآداب مليئة بالشعراء الأساتذة، بينما الشعراء الذين أثروا على الأجيال الطالعة هم شعراء الـ"BEAT"، إنهم يمثلون الجسر بين الأجيال من زمرة ثلاثين أو أربعين عاما، وبين جيل زمرة عشرين عاما اليوم. وثمة شبه عظيم بين ما يحدث في إنجلترا بالنسبة إلى عالم الأغنية، وبين شعر الـ"BEAT".

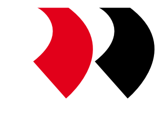
ولذا يمكن القول إن شعر الـ"BEAT"، الشعر الفوضوي، هو الحدث الوحيد في الأفق الأميركي اليوم.. على الرغم من أن النقد هناك قد تنبأ ووصف مصرع هذا الشعر. جميع النقاد قالوا إن مادته ومسرحه ميتان. وإنه شيء من الماضي، ومع ذلك فهو الحدث الوحيد في لندن أيضا.

هل تتناول شيئا من المخدرات عندما تمارس الكتابة؟

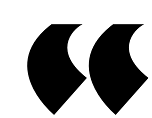
فرلنغيتي: أكتفي بتناول جرعات بسيطة جدا في بعض الأحيان. أنا لا أحتاج إلى شيء من هذا القبيل. أنا أحب الحياة.

هل هذه الحالة معدية؟

فرلنغيتي: آمل ذلك. إن اتصالا عميقا يحدث بين الناس خلال الأمسيات الشعرية العامة. هذا يحدث عندما تنظم عملية إيصال بينهم وبين الشاعر فتكون العدوى سريعة كالكهرباء يصعب كبح جماحها، إنهم لا يذهبون إلى البيت عندئذ، وإنما يتسكعون محاولين التقرب من الغرباء، وبخاصة الشعراء، إنه لشعور مجنون. مشهد عظيم يستحق الاستقصاء.



> الأكاديميين يديرون ورشات لكتابة الشعر والتأليف للمسرح. مجرد وجود هذه الورشات يدل على نضوب المخيلة



غريغوري كورسو كان ضد إلقاء الشعر أليس كذلك؟

فرلنغيتي: أجل وهذا هو السبب الذي جعله يقرأ قصائد حب قصيرة ذات جمهور محدود. لقد كانت هذه هي طريقته في التعبير عن عصيانه ضد إلقاء الشعر.

ما الذي كان يقلقه؟

فرلنغيتي: لعله كان يشعر أن بعض الشعراء كان يجب ألا يشترك في البرنامج وبخاصة الشعراء الإنكليز مثل هورويتز. لقد شعرت أنا وغينسبرغ بنفس الشعور، كان من الممكن أن نقرأ ببطء عددا أكبر من القصائد.. أن نلتحم بالجو الشعري.

هل أنت ملتزم بالحياة.. أعني هل يستغرقك مناخ عصرنا؟

فرلنغيتي: على الشاعر أن يلتزم بالحياة بجميع وجوهها إذا كان ليبراليا أو إنسانيا يتعين عليه أن يكون حساسا جدا بمشكلات العالم، بصرف النظر عن المكان الذي يذهب إليه. ألم يقل بليك "لمن تقرع الأجراس.. إنها تقرع من أجلك؟". فيديريكو غارسا لوركا الشاعر الإسباني العظيم مات دفاعا عن الحياة، ومع ذلك فقد يحدث تشويش إذا ما استغرقتك السياسة، آلان غينسبرغ - مثلا- أبعد عن كوبا.

ألم يكن ذلك بسبب اعتراف بمثليته الجنسية؟

فرلنغيتي: أظن أن السبب يعود إلى أخذه بعض الصور، ومهما يكن من أمر فإن آلان يقف إلى يسار الليبرالية. يبدو أن الشاعر قد يصبح موضع الشك حينما يقترب من السياسة. ومع ذلك يتعين علينا أن نكون أحياء وأن نعي مناخ عصرنا. العالم مريض. وهو يزداد مرضا باستمرار. لست أكترث بمن يمكنه....، فهذه ليست مهمتي. إنني أريد كشاعر، أن أشير بإصبع متهمة، أن أتكلم بصوت



عال، أن أصرخ إلى حد يجعل من المحال ألا يسمع أحد. أريد أن أهز الناس، أصفع أقفيتهم، أجعلهم يشعرون بالحب.

إلى أين ستذهب؟

فرلنغيتي: لست مضطرا للذهاب بعيدا.. إلا أنه يتعين عليّ أن أغادر إلى حيث وعدني أحد المخرجين وعدا غامضا، بتقديم إحدى مسرحياتي، ومهما يكن من أمر، فإن غريغوري وآلان سيكونان بصحبتي. لا أستطيع الذهاب إلى أيّ مكان إذا لم نقم بتنظيم بعض الأمسيات الشعرية التي تغطي نفقات الرحيل.

العالم مكان فسيح وربما نلتقي؟

فرلنغيتي: بل صغير ويزداد صغرا باستمرار.. صغير إلى حد اللعنة.

سأرسل لك نسخة من المقابلة بأسرع وقت ممكن.

فرلنغيتي: مجنون!

شارك في طرح الأسئلة وترجمها: خلدون الشمعة

الهوامش:

(1) - يقول الشاعر والناقد كينيث روكسروث "إن من أهداف الحركة كتابة شعر مختلف كل الاختلاف عن الشعر الذي يدور حول الشعر، عن شعر الصنعة، عن الشعر الذي يكتب ليقرأه الشعراء الآخرون والأساتذة في الجامعات فحسب. الشعر الذي نكتبه هو شعر الشارع، شعر النطق، لا شعر الحرف المطبوع، الشعر المحبول به كرسائل شفهية، الشعر المقروء بصوت عال، وأحيانا على موسيقى الجاز. هذا الشعر بمعنى عام يؤدي إلى جعل الشعر ذا علاقة بالمجتمع" وعلى ذلك فالحياة قد انقلبت إلى نوع من التأفق العريض أو الصعلكة كرد فعل على القيم المتجذرة. ولعل الروائي وليام بوروز هو الذي أمد الحركة بأسباب قوتها، فقد كان له أثره الواضح على كل من فرلنغيتي، وغينسبرغ، وكيرواك.

(2) - رواية شبه سريالية، تؤرخ لساعات قاسية من حياة شاب بلا هوية، ولا زمن. وقد ترجمت إلى الفرنسية والإيطالية والألمانية. ووصفها الناقد الفرنسي بيير لوباب بأنها "رائعة الرواية الأميركية الشابة، وأنها تضع فرلنغيتي في مصاف همنغواي".. وقال إن أسلوب "الحلم - المتاهة" الذي تستكشفه يجعلها على صلة بتيار "مقابل الجديد" (Anti-Novel) في فرنسا، إلا أنها تظل مهرجانات لتجربة فريدة.

(3) - وليام كارلوس وليامس، شاعر وناقد، يعتبر في طليعة الذين مهدوا لحركة "الجيل الغاضب"، من أشهر دواوينه "كورا في الجحيم" و"عناقيد مرة". ولد عام 1883 وتوفي عام 1963.

(4) - من شعراء حركة الشعر الفوضوي "Beat" يتميز عن زملائه بتركيزه على الجانب الساخر من المجتمع. أشهر قصائده "الزواج" ترجمت إلى العربية. دواوينه "غزولين"، "ميلاد الموت السعيد"، "عاش الإنسان".

(5) - شاعر "ألكاو - ويلزي" (1914 - 1953). ولد في مقاطعة "ويلز" بإنجلترا وتمتزج قصائده بالأسطورة الويلزية، بالرموز المسيحية، والفرويدية، والسحر، والتنجيم. اكتسب شهرة كبرى عقب موته المفاجئ أثناء زيارة للولايات المتحدة. من أشهر دواوينه "خارطة الحب" و"قصائد مختارة". له قصص ومسرحيات أشهرها "صورة الفنان كلبا شابا".

(6) - شاعر وناقد ينتمي إلى حركة الشعر الفوضوي. من دواوينه "مزار اسمه دمشق" مستوحى من الأساطير الدمشقية القديمة، "طائر في الخميلة"، و"أرقام طبيعية".

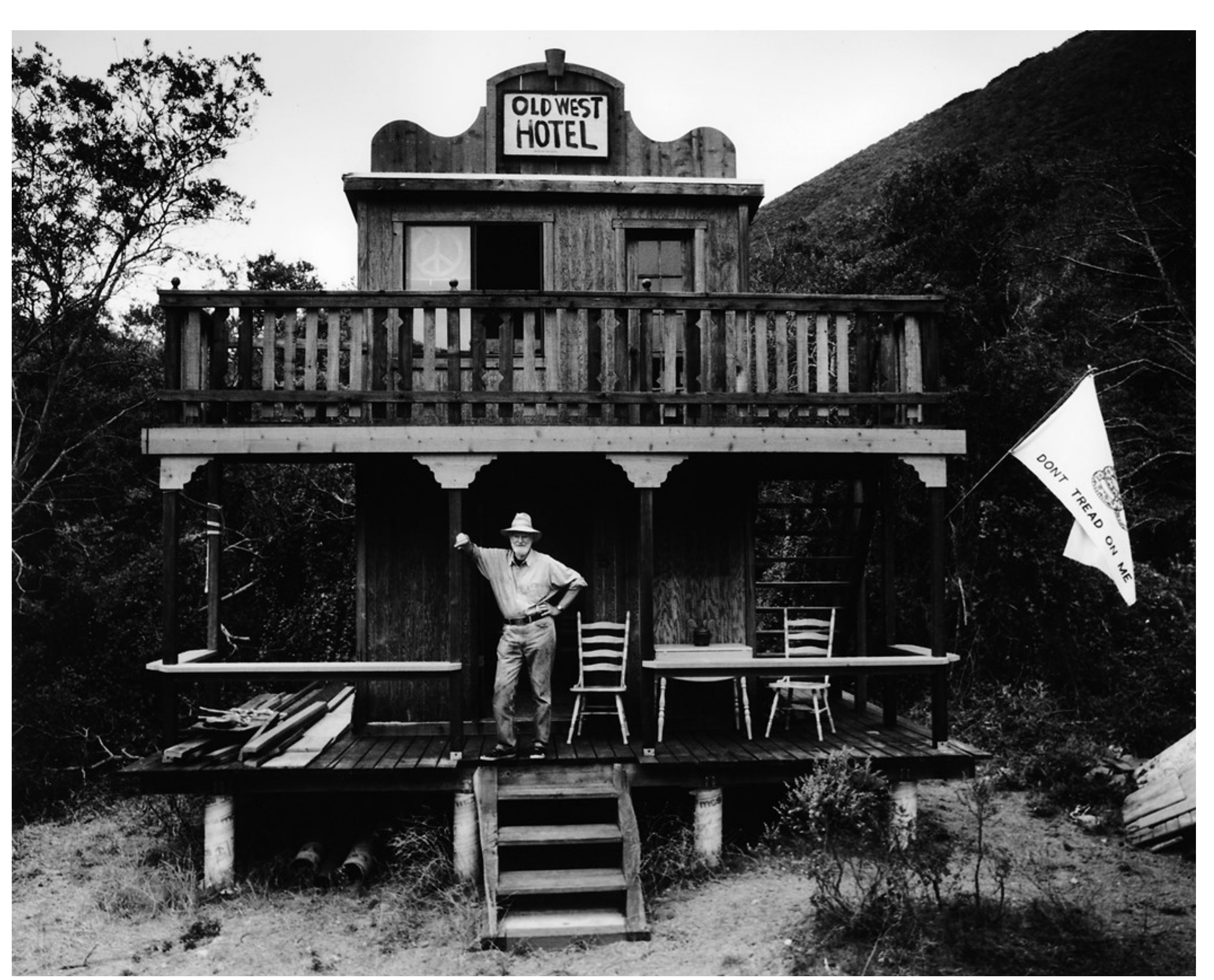
(7) - كيتلين توماس: زوجة ديلان توماس. كتبت كتابا عنه بعد وفاته بعنوان "Lefrover Life To Kill".

(8) - القصيدة بعنوان "ناغازاكي".. اقرأ ترجمة لها في نهاية المقابلة.

(9) - تعرضت قصيدة "عواء" - التي تعتبر بمثابة "الأرض الخراب" الأميركية - للمصادرة في عام 1956. إلا أن الديوان لم يلبث أن أفرج عنه بعد سلسلة من المحاكمات في سان فرانسيسكو. وقد ولد غينسبرغ في عام 1926 وعاش حياة مهنية مضطربة وأصدر في عام 1959 مرثاه "قاديش" التي نالت شهرة تماثل تلك التي نالها ديوانه الأول "عواء".

(10) - شاعر تقليدي شغل مناصب أكاديمية عديدة - من مواليد عام 1921.. أشهر دواوينه: "التبدلات الجميلة" و"نصيحة إلى بني" الصادر عام 1961.

(11) - مختارات من ديوانه الأخير "سيرك الضمير".


OLD WEST HOTEL
DONT TREAD ON ME


WORK DAY!
IN UNITY IS OUR STRENGTH
LAVORATORI
WE WANT 8 HOURS WORK
LUNIONE Fo La FORZA
ТРЕБУЕМЪ 8 ЧАСОВЪ



حوريات يتسترن بأوراق الخشخاش

سبع قصائد مختارة للورنس فرلنغيتي

ترجمة وتقديم:
خلدون الشمعة

يقول الناقد جيوفري مور إن الشعر الأميركي هو في مجمله "شعر حديث بالمعنى التاريخي". إلا أن الشعر الأميركي في مجمله، أيضاً، شعر معاصر بالمعنى السياسي بقدر ما هو معاصر بالمعنى الجمالي.

ولعل الحركة الأدبية المسماة بـ"الجيل الناشز"(Beat)(Generation)، والتي بدأت على أيدي لورنس فرلنغيتي (Lawrence Ferlighetti) وألن غنسبيرغ (Allan Ginsberg) وكينيث ركسروث (Kenneth Rexroth) وجاك كيرواك (Jack Kerouac) في بداية الخمسينات، وسمع صوتها بشكل مميز مع نشر ملحمة "عواء" (Howi)، هي من أهم حركات الحداثة في الأدب الأميركي المعاصر. يقول ركسروث الناقد والشاعر الذي كان له فضل التعريف بشعر حركة "الجيل الناشز"، إن "من أهداف الحركة كتابة شعر مختلف كل الاختلاف عن الشعر الذي يدور حول الشعر، عن شعر الصنعة، عن الشعر الذي يكتب ليقرأه الشعراء الآخرون والأساتذة في الجامعات فحسب: الشعر الذي نكتبه هو شعر الشارع. شعر النطق، لا شعر الحرف المطبوع، الشعر المحبول به كرسائل شفوية، الشعر المقروء بصوت عال، وأحيانا على موسيقى. هذا الشعر ذا علاقة بالمجتمع".

***

وفي النماذج التي أقدمها في هذه المختارات من شعر لورنس فرلنغيتي، والتي اعتمدت فيها أعماله كلها تقريباً، تتجلى هذه الخصائص على نحو بالغ الوضوح.

وقد سبق أن التقيت بالشاعر في لندن عام 1965 بمناسبة مهرجان للشعر الأميركي أقيم هناك، ونشرت مقابلة معه في مجلة "المعرفة" الدمشقية ألحقتها بمقتطفات من بعض أعماله، أستكملها الآن في هذه المختارات التي تغطي جوانب مختلفة من تقنياته الشعرية التي سيطرت على الشعر الأميركي المعاصر، والتي تتميز بسيادة طابع المشافهة، والمعاصرة التي تستمد نسغها من الاحتجاج السياسي، والإيمان باشتراكية فوضوية، وغلبة نبرة البذاءة الاجتماعية الجسورة، والانطلاق في التجربة الشعرية من قيم الصعلكة، والتأفف، والنزعة التدميرية، والسخرية الحادة، والفكاهة السوداء، والتجديف على المعتقدات.

ولد لورنس فرلنغيتي في نيويورك عام 1919 ووصل إلى سان فرانسيسكو في عام 1951 حيث أنشا داراً للنشر أصدرت معظم أعمال "الجيل الناشز"، ومن أبرز أعمال الشاعر "صور العالم السفلي" (1955)، "رسائل شفوية" (1958)، "سيرك الروح" (1958)، "بدءاً من سان فرانسيسكو" (1962)، "هي" (...)، "سماجات مجحفة مع الوجود"- مسرحيات - (1962).

لورنس فرلنغيتي



ملف شعري

باصرة الشاعر وبصيرته

1

في أعظم مشاهد غويا
يبدو بشر العالم
يراوحون عند اللحظة الأولى
لحظة فازوا بلقب "الإنسانية المعذبة"
يتضورون غضباً حقيقياً
على صفحة "اللوحة"
أكداساً مكدسة تتأوه،
وأطفالاً وحراباً،
تحت سماوات إسمنتية
في منظر تجريدي مصعوق الأشجار:
تماثيل ملوية الأعناق،
وأجنحة وطاويط، ومناقير
مشانق زلقة
جثثاً وديكة كاسرة
رسمها خيال النكبة
حقيقة هي
كأنها موجودة ما تزال
وإنها لموجودة
المنظر وحده يتغير
البشر ما زالوا متأفقين على الطرق
موبوئين بجيوش جرارة،
بطواحين هواء وهمية وديكة مدجّنة
ما يزال البشر أنفسهم
بيد أنهم أنأى عن الوطن
على درب ذات خمسين منحنى
على سطح قارّة من الإسمنت المسلح
مبقعة بقوائم الحساب
مفعمة بأوهام السعادة البلهاء.

***

المشهد يبدي نقالات للجرحى أقل عدداً
ولكن عدد المشوهين أعظم
في سيارات مطلية
ذات أرقام غريبة،
ومحركات سريعة
تنهب أميركا نهباً.

2

مبحرين عبر مضائق ديموس
رأينا طيوراً رمزية
تزعق فوق رؤوسنا
فيما حوّمت نسور
وطافت فيلةٌ على سطح البحر
تعزف على أوتار ماندولينات ملتوية
عزفاً بلا إيقاع
فيما ترتدي الحوريات أوراق الخشخاش
ويأكلن (أنبونبون)
ويركضن عبر الشاطئ
صائحات معولات خلفنا
وفيما ربطنا أنفسنا إلى الصواري
وسددنا آذاننا باللبان
الحمير تحتضر فوق الآكام العالية
والأبقار تحلق بعيداً
منشدة أناشيد أثينية
فيما انقلبت قرونها إلى أزهار توليب
وفوق رؤوسنا حلقت حوامات من "هليوس"

لورنس فرلنغيتي

ملقية ببطاقات سفر مجانية بالقطار
من لوس أنجلوس إلى السماء
واعدة بانتخابات حرة
كيما
ننفخ الأشرعة ونبحر ثانية
على متن تلك السفينة الداكنة
وبعد أن نصل إلى الشواطئ الغريبة
لنصف الديمقراطية الأميركية العظيمة!
ينظر كلّ منا إلى الآخر بشيء من الدهشة
صامتين على رأس بحري
في دارين (1).

3

باصرةُ الشاعر تبصر إبصاراً بذيئاً
السفح المحدّب للعالم
بسقوفه الثملة
وعصافيره الخشبية المتدلية من حبال الغسيل
بذكوره
وإناثه الصلصاليات
الملتهبة سيقانهن والمبرعمة نهودهن
في أسرة ذات عجلات
وأشجاره الملأى بالغوامض
وأيكات آحاده وتماثيله البكماء
وأمريكاه
بمدنها الشبحية ومنظرها السوريالي
ذي البراري المجنونة
وسوبرماركت الضواحي
والمقابر المدفأة بالبخار
والكاتدرائيات المحتجة
عالم ضد التقبيل
مصنوع من مقاعد المراحيض البلاستيكية
وسيارات التاكسي
رعاة البقر وعذارى لاس فيغاس
الهنود المنبوذين وربات البيوت

أعضاء مجلس الشيوخ غير الرومان
وشظايا أحلام المهاجرين
الضائعين والمضللين.

4

في عام سوريالي
من حاملي الإعلانات على ظهورهم
والمستحمين بالشمس
وأزهار عباد الشمس والتلفونات الحية
والسياسيين وزعماء الأحزاب
المصطفين كعادتهم
في حلبات سيركاتهم المصنوعة من نشارة الخشب
حيث البهاليل والقنابل المصنوعة من البشر
أفعم الفضاء بما يشبه الصراخ
حين ضغط مهرج بارد الاعصاب
زراً مصنوعا من فطور لا تؤكل
وسقطت قنبلة غير مسموعة يوم الأحد
قطعت على الرئيس صلواته
صلوات الربيع التاسع عشر
أوه لقد كان الوقت ربيعاً
بأوراق فرائية وأزهار كوباليتية
عندما انهمرت سيارات الكاديلاك
كالمطر من خلل الأشجار
فأغرقت السهول بالجنون
وهبط من كل سحابة صناعية
عشرات آلاف المعتوهين من بقايا ناغازاكي
بلا أجنحة.

5

ماذا ستقول
وماذا ستقول لأخيها
وماذا ستقول
للقط الذي ستضعه

وماذا ستقول لأمها
بعد أن اضطجعت ثملة
بين أزهار الأقحوان
على ضفة النهر الحامية
حيث تتدلى نباتات السرخس
عبر أنفاس حبيبها المتقطعة
وجن جنون العصافير
فألقت بنفسها من الأشجار
تحسو السائل المنوي المسفوح على الأرض
والذي مازال ساخناً.

6

يومذاك في حديقة الغولدن بارك غيت
كان ثمة رجل وامرأة قادمين
عبر المرج الشاسع
الذي كان مرج العالم
كان يضع حمالتي بنطال خضراوين
ويحمل مزماراً بإحدى يديه
وامرأته تحمل باقة من عناقيد العنب
ظلت تقدمها للسناجب
ثم جاء كلاهما عبر المرج الشاسع
الذي كان مرج العالم
ثم
في بقعة ساكنة حيث تحلم الأشجار
وتبدو دائبة الانتظار
جلسا فوق العشب معاً
دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر
والتهما البرتقال
دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر
ووضعا القشور
في سلة بدا أنهما جلباها لهذا الغرض
دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر
ثم
خلع الرجل قميصه الخارجي وقميصه الداخلي

ولكنه أبقى على قبعته
منكسة
ودون أن ينبس بكلمة
غط في سبات تحت القبعة
وجلست امرأته تكتفي برمق
العصافير الطائرة تتنادى
وأخيراً
استلقت المرأة بدورها تنظر إلى لاشيء
وتعبث بالمزمار
الذي لم يعزف عليه أحد.

7

يباب موريس غريفز الدامي
ليس يباب الغرب نفسه
الذي أوجده الرجل الأبيض
إنه يباب مرّ به بوذا
قادماً من اتجاه آخر
من الشمال الحقيقي المعتوه
شمال الاستبطان
حيث صقور الباصرة الباطنية
تغوص وتموت
قابسة في سقطة احتضارها
كل ذاكرة الحياة
الواعية للوجود
وبجناح جمّي
تمضي عبر السماء المرصَّعة
ألف صورة للفرار
إنه الليل موطن
تلك الطيور الروحية بأجنحة
بيضاء مدماة
تلك الرفوف من عصافير الزقزاق
النسور الملتحية
العصافير الضريرة تغني
في حقول زجاجية



تلك البجعات المجنونة والإوزات
الغارقة غيبوبة
عصافير حبّوت محاصرة
بوم فاحم
رموز سلاحف تخب
تلك الاسماء الوردية بين الجبال
"عصافير جزار" تسعى إلى العش
يعاسب بيضاء
تتناسل في الهواء
بين أقمار مهلوسة
وطائر مقنَّع يصطاد
في ساقية ذهبية
وكركي يتغذى بصدره
ثم تلك الطيور البنية البكماء
تحمل الأسماك والبرقيات
بين ساقيتين
هما الساقيتان التوأم
للنسيان
بينما الخيال ينكفئ على نفسه
برؤيا كهربية بيضاء
يكتشف جنونه مجدداً،
جائعاً،
في جزر الهيبريد.

8

لا كدانتي
مكتشفاً كوميدياً
على منحدرات السماء
سأرسم نوعاً آخر
من الفردوس
يكون الناس فيه عراة
كما هم عليه دائماً
في مشاهد كهذه
لأن من المفروض أن يكون الرسم لأرواحهم
ولكن لن يكون ثمة ملائكة قلقون يخبرونهم
كيف تكون السماء
الصورة المثلى لملكة
ولن تكون ثمة نيران تشتعل
في الثقوب الجحيمية السفلية
حيث يحتمل أنني وضعت قدماً
ولن تكون هناك مذابح (2) في السماء
بل ينابيع للمخيلة

9

لا تدع ذاك الجواد
يلتهم تلك الكمنجة
هكذا صاحت أم شاغال الرسام
ولكنه استمر في الرسم،
وغدا شهيراً
واستمر في رسم الجواد
وفي فمه الكمنجة
وعندما انتهى من اللوحة أخيراً،
امتطى الجواد
ومضى بعيداً
ملوحاً بالكمنجة
وبانحناءة خفيفة قدمها
لأوّل عارية مرّ بها.

***

لم تكن ثمة أوتار
مشدودة إلى الكمنجة.

10

جوني نولان لديه رقعة على مؤخرة بنطاله
الصبية يتعقبونه
عبر الشوارع الخلفية
لذكرياتي بأكملها
ثمة رجل ينتحب في مكان ما

لورنس فرلنغيتي

على الكمان
وطفل يبكي على عتبة الباب
ويبكي ثانية
مثل
طابة
تقفز
على
الدرج

جوني نولان لديه رقعة على مؤخرة بنطاله
الصبية يتعقبونه.

بائع الأشياء القديمة (3)

فلنذهبْ
تعال
فلنذهبْ
نفرغ جيوبنا
ونختفي
ضاربين عرض الحائط بمواعيدنا
وعائدين بذقون غير حليقة
بعد أعوام
أوراق سجائر قديمة ملتصقة بسراويلنا
وأوراق أشجار تتخلل شعورنا
فلنكفَّ عن القلق
بشأن دفع الأقساط
وليأخذوا كل ما كنا ندفع لأجل الحصول عليه
وليأخذونا مع كل ما كنا ندفع لأجل الحصول عليه
فلننهضْ ولنذهبْ
إلى حيث تبول الكلاب وتتغوط
على الرابية
حيث يحتفظون بالزلازل
خلف مزابل المدينة
فلنختف

في مقبرة من مقابر السيارات
ولنظهر بعد أعوام
نلتقط الملابس الرثة والصحف
ونجفف سراويلنا الداخلية
على نيران القمامة
وعلى مؤخراتنا
ملابس مرقعة
لا تأبهن بتحية الوداع
زوجتك لن تفتقدنا
فلنذهبْ
بعيون دامعة
نتأمل تأملات زجاجات الخمر الفارغة
ولنتعقبْ الكلاب في الميناء
ونغن أغاني خشنة
ونقذف بالحجارة
نرف بعيوننا إزاء الشمس ونحك جلودنا
ونتعثر ونسقط في لجة الصمت
ونتعرف إلى العاهرات من الدرجة الثالثة
ونهجع في أكشاك الهاتف
ونتقيأ في محلات الرهان
ونعول من أجل معطف شتائي.
***
فلننهضْ ولنذهبْ
إلى المدينة حيث علب القمامة
ونظهر بملابس رثة
كملكين غير متوجين للعالم السفلي
فلنطعمْ الحمائم
عند دار البلدية
ولنحثّ الحمائم على أداء واجباتها
في مكتب المحافظ
فلتسرعن رجاء، الوقت حان
أزفت نهاية العالم
سيول مسرعة
كوارث في الشمس
كلاب غير مكبوح جماحها

أخت في الشارع
تضع حمالة الثديين بالمقلوب
فلننهضْ ولنذهبنّ الآن
إلى الليل الديجوري الباطني
لأيكة الروح الساكنة
ونعثر على أنفسنا من جديد
واشنطن لمّا يسقط عن حصانه بعد
ما زال ثمة وقت لمشاكسته والمضي
تاركين قسائم دفع الضرائب
وساعاتنا المضادة للماء
نترنح ترنح العميان وراء قطط الأزقة
تحت جسر بروكلين
تمثالين محطمين بسروالين فضفاضين
صرخاتنا المعلبة وأصواتنا القمامية تتلاشى

فلنكفَّ .. ولنذهبْ
إلى دواخل البلد
حيث اليد العليا لمحلات الرهونات،
ولتكتنفنا فوضوية غير ضريرة
النهاية ها هنا
ولكن لعبة الغولف تمضي في بيرننغ تري.
إنها تمطر مدراراً
العجوز يشخر والطوفان آت
وإن لم يكن طوفان أحلامك
ثمة وقت لك لتغرق
ولتفكر.
أود أن أهبط إلى المجتمع
أن أصبح شبه حر
فلتتأرجحي إلى الأسفل يا عربة الأرجوحة العذبة
فلنكف عن انتظار سيارات الكاديلاك
لتحملنا كمنتصرين إلى الدواخل
ملوّحين للجماهير
كشيوخ رومان في المقاطعات
نضع أكاليل غار الشعراء على جباه مضواة
ولنكف عن انتظار الكتابة

على الصفحة الأولى من مراجعات الكتب في النيويورك
تايمز
صور نجاحات مجنونة.
ما أن تنشر صورتك في مجلة لايف
حتى تكون قد أمسيت نكرة على أيّ حال
صورة عكسية
مطبوعة على ورق صقيل
ويكونون قد استحوذوا عليك استحواذاً
أصبحت شهيراً ولم تزل غير حرّ
وداعاً أنا ذاهب الآن
اشتم كل شيء
وامنح الراحة للصناعات ذات الإرادة الطيبة
ستغمر الحلكة المكان هناك
حيث تعزف فرقة السالفشن آرمي (4)
ويعزف العقل إشراقاته
وداعاً أنا هارب من المشهد كله
أغلقوا المكان
لقد خسّ النظام برمته
ولم تكن روما كما هي عليه الآن
سامان أنا في انتظار غودو (5)
ذاهب إلى حيث تحرز السلاحف قصب السبق
ذاهب
إلى حيث يتقيأ المخادعون ويحتضرون
في منحدرات العالم الرسمي
أشياء قديمة للبيع
وطني ينتحب منك
فلنذهب إذن أنا وأنت
تاركين سراويلنا الداخلية معلقة على مصابيح الشارع
ولنبدونّ ملتحين لحية الفوضوي
لنبدونّ مثل والت ويتمان
بقنبلة يدوية الصنع في جيوبنا
أود أن أهبط درجات السلم الاجتماعي
المجتمع العالي مجتمع واطئ
أنا متسلق اجتماعي
يتسلق على الأسفل



والهبوط صعب
المثل الأعلى للطبقة الوسطى العليا يصلح للعصافير
ولكن العصافير لا تصلح له
للعصافير نظامها في التقاط الحب
القائم على الأغنية البلبلية
أما الحمائم فعلى العشب وا أسفاه
فلننهضنّ ولنذهبنّ الآن
إلى جزيرة مانيسفري
ولنطلقنَّ خنازير السلام
فلنسرعنّ رجاء، الحين حان.
فلننهضنَّ ولنذهبنَّ الآن
إلى دواخل مقهى فوستر
إلى اللقاء يا إميلي بوست
إلى اللقاء يا لويل توماس
وداعا يا برودواي
وداعاً يا هيرالد سكوير
أغلقوا الصنبور
أربكوا النظام
اخسروا الحرب دون قتل أحد
فلتصهل الجياد ولتركض النساء
لقد بدأت للتو النهاية
أريد أن أعلنها
أركضْ ركضاً .. لا تسرْ سيراً
إلى أقرب باب للخروج
الزلزال الحقيقي آت
أكاد أحس بالبناء يتهزهز
لست أطيق ولست أحتمل
أنا ذاهب إلى حيث الحمير تضجع
ومحصلو الضرائب الذين يسمون أنفسهم نقاداً أدبيين
أداتي مغْبَرّةٌ
وجسدي عالق في الفضاء طويلا بحمالات غريبة.
***
تحلل ولننطلقنّ إلى حيث تنهار سيارات السباق
ويبدأ العالم بدايته ثانية
فلتسرعن رجاء آن الأوان
ولنمضينّ على أبدية تائهة
الحقول ملأى بالقبرات في مكان ما
والأرض تضج بهجة في مكان ما
أنت الذي أغنيك يا وطني
فلننهضنّ ولنمضينّ الآن
إلى آيل أوف مانيسفري
ونعيش الحياة البسيطة والحزينة
حياة الحكمة وحياة الدهشة وحياة الانذهال
حيثما تنمو الاشياء كلها صعداً
وتنمو مائلة تغني
في الشمس الصفراء
الخشخاش ينمو من القرون الخضراء
والملائكة من الشوك
فلأنهضنَّ ولأذهبنَّ الآن
إلى آيل أوف مانيسفري
ولأصعدنّ خلف الكلمات المحطمة
وخلف أدغال آركاديا.

كلب

الكلب يخبّ في الشارع جهاراً
يبصر بالحقيقة
والأشياء التي يبصرها
أكبر حجما من حجمه
والأشياء التي يبصرها
هي حقيقته ذاتها:
سكارى على الأبواب
أقمار من خلل الأشجار
الكلب يخبّ جهاراً عبر الشارع
والأشياء التي يبصرها
أكبر حجما من حجمه
أسماك مرسومة في جريدة
تمثال في الثقوب
دجاجات معلقة في واجهات محلات تشاينا تاون
ورؤوسها تباع في شارع قريب



لورنس فرلنغيتي

الكلب يخبّ في الشارع جهاراً
والأشياء التي يشتمّ رائحتها
راحتها تشبه رائحته
الكلب يخبّ في الشارع جهاراً
يمرّ بالجراء والأطفال
القطط والسيغارات (6)
محلات المضاربات ورجال الشرطة
لا يكره رجال الشرطة
ولكنه - ببساطة - لا يفيدهم بشيء
إنه يمرّ بهم
مخلفاً وراءه الابقار الذبيحة معلقة
في سوق لحوم سان فرانسيسكو
يفضل لحم بقرة طرية
على لحم شرطي قاس
على الرغم من أن كلاً منهما يصلح على أيّ حال
ويمضي مخلفاً مصنع روميو رافيولي
وبرج كويت وعضو الكونغرس دويل
إنه يخاف برج كويت
لا يخاف عضو الكونغرس دويل
وعلى الرغم من أن ما يسمعه مثبط للعزيمة كثيراً
مزعج كثيراً، وخال من المعنى كثيراً
بالنسبة إلى كلب جاد على غراره
فإن لديه عالمه الحرّ والخاص يعيش فيه
ولديه قملاته التي يلتهمها
لن يكمّ فمه أحد
وعضو الكونغرس دويل مجرد صنبور نار
بالنسبة إليه
الكلب يخبّ في الشارع جهاراً
ولديه حياة الكلب الخاصة به يحياها
ويفكر بها
ويتأملها
لامساً ومتذوقاً ومجرباً كل شيء
مستقصياً كل شيء
إنه واقعي وحقيقي
ولديه حكايته الحقيقية يحكيها
لديه نباحه الحقيقي
كلب ديمقراطي
منهمك في فعالية اقتصادية حرّة
ولديه ما يقوله
عن الواقع
وكيف يراه
وكيف يسمعه
ورأسه مشرعة في الفضاء
عند زاوية الشارع
وكأنه يوشك
أن تؤخذ له صورة
لشركة فيكتور للأسطوانات
إنه يستمع
لشركة صوت سيده
وينظر
(أشبه شيء بعلامة استفهام حية)
في الحاكي (7) العظيم
للوجود الملغز
ببوقه المجوف العظيم
الذي يبدو دائما
على وشك أن يبصق إلى أمام
بجواب منتصر
على كل شيء.

المسيح يهبط

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وهرول راكضاً إلى حيث لا توجد
أشجار كريسماس بلا جذور
مثقلة بالعلب الفارغة والنجوم القابلة للكسر.

***

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وركض هارباً إلى حيث لا توجد
أشجار كريسماس مذهبة
وأشجار كريسماس مبهرجة
وأشجار كريسماس مقصدرة
وأشجار كريسماس بلاستيكية ووردية
وأشجار كريسماس سوداء
تتدلى منها شموع كهربائية
وتطوقها قطارات كهربائية من تنك.

***

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفرّ هارباً إلى حيث لا يوجد
بائعو أناجيل جسورون
يجتاحون المكان بسيارات كاديلاك ثقيلة الوزن
وإلى حيث لا يوجد حكماء على شاشة التلفزيون
يسبحون بحمد ويسكي لوردكالفرت.

***

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفرّ هارباً إلى حيث لا يوجد
غريب بدين مرتجف اليدين
ببزة حمراء ولحية مستعارة بيضاء
يتجول كقديس من نورث بول
يقطع الصحراء على بيت لحم بنسلفانيا
حاملاً أكياساً من الهدايا
من ساكس فيفث آفنيو.

***

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفرّ هارباً إلى حيث لا يوجد
منشدو بينغ كروسبي
يتأوهون عن كريسماس صعب
وحيث لا يوجد ملائكة من راديو سيتي
يتزلجون على الجليد بلا أجنحة
عبر بلاد عجائب شتائية
إلى سماء ذات أجراس مطنطنة.

***

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وانخطف بخفة
عائداً إلى رحم مريم مجهولة
حيث ينتظر ثانية
في أحلك الليالي الروحَ المجهولة
لكل إنسان
لا يمكن تخيله
أنه استحالة
إعادة لحبل بلا دنس
أشدُّ عودة ثانيةٍ
جنوناً.

الشارع الطويل

الشارع الطويل
شارع العالم
يمر حول العالم
ممتلئاً ببشر العالم كلهم
وأصوات البشر كلهم
العشاق منهم والناشجون
العذارى والنائمون
بائعو السباغيتي وحملة الإعلان (8)
بائعو الحليب والخطباء
ربات البيوت الهشات
المغمدات كالنصال في أكياس النايلون
صحارى من المعلنين
قطعان من مهرات المدارس الثانوية

يتحدثن ويتحدثن أو يطللن من النوافذ
يستطلعن ما يحدث في العالم
حيث يحدث كل شيء
عاجلاً أو آجلا
إذا كان سيحدث على الإطلاق
والشارع الطويل
أطول شارع في العالم
والذي ليس طويلاً بالقدر الذي يبدو عليه طوله
يمرّ من خلال جميع المدن وجميع المشاهد
عبر كل زقاق وعبر كل مفترق طريق
عبر الأضواء الحمراء والأضواء الخضراء
مدن في ضوء الشمس
قارات تحت المطر
هونغ كونغات جائعة
توسكالوزات (9) غير قابلة للحرب
أوكلاندات (10) الروح
دبلنات (11) الخَيال
والشارع الطويل يتعرج ويتلوى
كقطار ت ش ش ووو ت ش ش ووو هائل
يشخر
حول العالم
حاملا مسافرين زاعقين
ورضّعاً وسلالاً للنزهات
وقططاً وكلاباً
يتساءلون عن الراكب في عربة القيادة
إذا كان ثمة راكب
القطار الراكض حول العالم
أشبه بعالم راكض دائرياً
الكل يتساءلون عما سيحدث
والبعض يطل ويرمق
ويحاول أن يظفر بسائق القطار
في مقصورته العوراء
يحاول أن يظفر بباصرته الدائرة كالدوامة
والشارع يمضي متأرجحاً
بنوافذه الصاعدة

نوافذ أبنية شوارع العالم كله
يُدَوِّم
عبر نور العالم
عبر ديجوره
المصابيح عند مفارق الطرق
الأضواء المتلاشية تومض ومضاً
ثمة جماهير في الكرنفالات
سيركات مضاءة
ينابيع منسية
بوابات أقبية سرّيّة وغير سرّيّة
أشباح في الضوء
أصنام شاحبة ترقص
فيما يتهزهز العالم
ولكننا نصل الآن إلى الجزء المتوحّد من العالم
الجزء الملتوي على نفسه
الجزء المتوحّد
وليس هذا بالمكان الذي تغير فيه قطارك
ليس هذا بالمكان
الذي تفعل فيه شيئاً
هذا هو المكان من العالم
حيث لا يحدث شيء
وحيث لا يفعل أحد شيئاً
حيث لا أحد في أي مكان
إلاك
حتى المرأة لا تجعلك اثنين
لا أحد سواك
ربما
وحتى ربما ليست هناك
ربما
أو حتى ليس إلاك
ربما
لأنك ذاك المحتضر
لقد وصلت المحطة:
ا هـ ب ط

لورنس فرلنغيتي

ناغازاكي

في عالم سيريالي
من الرجال الصغار، والمستحمين بأشعة الشمس
وأزهار عباد الشمس الميتة، وأجهزة الهاتف الحية،
والسياسيون، وزعماء الأحزاب،
مصطفون كعادتهم
في ساحات سيركاتهم المفروشة بنشارة الخشب،
حيث البهاليل والقنابل البشرية ملأت الجو كالصرخات
حين ضغط مهرج بارد الأعصاب
زرا مصنوعا من فطور لا تؤكل،
فسقطت قنبلة غير مسموعة، يوم أحد،
قطعت على الرئيس صلواته
صلوات الربيع التاسع عشر
لقد كان الوقت ربيعا
بأوراق من فراء، وأزهار من الكوبالت،
عندما سقطت سيارات "الكاديلاك"
كالمطر عبر الأشجار
عرقت السهول بالوحول،
وهبط من كل سحابة صناعية،
عشرات آلاف المجانين من بقايا
"ناغازاكي"
بلا أجنحة!
في الليل
طواويس تتبختر
تحت أشجار الليل
في ضوء القمر الضائع
عندما خرجت باحثا عن الحب
في تلك الليلة
هدلت حمامة مطوقة في ملجأ بحري،
قرع جرس مرتين:
مرة للميلاد
ومرة لمصرع الحب
في تلك الليلة.

هي 12 (Her)

(يبدو أنني مخفقٌ في اللحاق بها. ما أن سارت حتى علق ظلها بشجرة، سقط على الأرض وتمطى كأنه مصنوع من لفائف مطاطية ، ليس ثمة دمية خزفية توشك أن تنكسر، بل إنه ليتقولب في أيّ شكل تخيلته، وفي الفم عويل جرادة. عندما توقفت وتلفتت عند الزاوية قبل أن تختفي وراء الباب، عبرت أبدية صغيرة وتوهجت في آخر ضوء. وفي تلك اللحظة يحدث شيء غريب دائماً. بدأ خيالها بالتحول إلى صورة فتاة صغيرة تحمل طوق هيلاهوب في منظر من ألبوم للصور.. وتكررت الصورة. وأعاد المشهد نفسه في الزوايا الأخرى بينما تابعت المسير، وجسد المرأة ينعطف أو يتوقف لحظة، فيما تمضي حركة المرور. ثم خيال الفتاة الساكنة حاملة الطوق. تتلاشى وأتعقب جسداً آخر. كنت أشد بدانة من أن أتمكن من اللحاق. تعرقت كثيراً، بدني يتنامى متمطياً في الشارع. وعندما أكف عن النظر لا يتقدم الجسد البعيد. يؤسر السياق وتحتضر حركتها عندما أكف عن النظر. وعادت ثانية عندما وقع بصري عليها. ثم ثالثة ورابعة).

(إذا كانت الصحف تنشر أخبار الساديين يقذفون القردة بالمسامير في حدائق الحيوان، أو تنشر أخبار جنون "البيبلوكتو". لقد اكتشف "البيبلوكتو" بين الأسكيمو لأول مرة، وانتشر في العالم الآن. إنه جنون الشتاءات الطويلة المظلمة.. وتشتمل أعراضه على: تمزيق الملابس، الفرار بملابس أو دون ملابس، عبر الجليد وعبر الثلوج، والضياع في قمم الجبال. وإذا كان المصابون في الداخل فإنهم يركضون على الأمام وإلى الخلف في حالة هيجان. وإذا كانوا على متن سفينة، فإنهم يذرعون سطحها عمداً أو يتسلقون حبالها. أو ربما تدحرجوا متمرغين في الثلج، قافزين في المياه المتجلدة، ملقين بأنفسهم على قطع الثلج العائمة. أو ربما هذوا، وصاحوا، وبعثروا كل ما وقع بصرهم عليه، حاملين الأشياء ومطوحين بها في الهواء، وهم يرفسون كل شيء وبخاصة الكلاب. (الكلاب تصاب بنوع من أنواع البيبلوكتو أيضا). أو ربما أمسك المصاب بكل ما تقع يده عليه أو تظاهر بتقديم عرض للقوة لم يكن بإمكانه أن يقدمه. أو ربما لجأ إلى أعمال فيها ما يدل على بدايات نشوب عنف حقيقي. وبعد الهجمة تكون قوى المصاب قد استنفدت فينام طيلة يومين. وسرعان ما يتبع ذلك سلوك عقلاني. ثم إذا بالرجال والنساء يصابون بالحساسية. فيفر المصابون: كل منهم يفرّ من الآخر كما يفرّ من الكل. ويرى الأسكيمو أن ذلك متوقع الحدوث لأي شخص. كانوا يفرون مني في الشوارع التي كنت أذرعها باستمرار. ربما كنت أنا مصابا بالبيبلوكتو. أحد آخر المصابين. لم أكن أتوقع أن يحدث ذلك لي. لم يكن يحدث. وعلى أية حال كان الرجال والنساء مصابين بالدرجة نفسها. يولي الأدبار بعضهم من بعضهم الآخر. كنت الراكض الهارب الوحيد إليهم فيما كان المشهد يكرر نفسه. الشارع في الليل. المرأة مسرعة بعيداً، تختفي. ثم الفتاة بطوق الهيلاهوب بلا حركة، خارجة من الماضي. وعلى الرغم من أنه كان يتكرر وكأنني كنت أعاود دخول الفيلم في اللحظة الساكنة نفسها، فإن السياق لم ينعكس مساره. الفتاة ذات الطوق لم تظهر أولا لتتبعها من ثمّ المرأة البالغة، المختفية، حسب ما كان يبدو من أمر التتابع المنطقي. كل شيء آخر كان يبدو وكأنه يحدث وفق تسلسل تاريخي مكتمل، على الرغم من المشاهد المتشابهة. الفتاة الصغيرة وحدها كانت خارج المكان. لا ريب أنها كانت خارج المكان في تلك المدينة . ذلك أنني كنت أراها دائماً في منظر ضائع شوهد في الحلم، أخضر وناء.

لا نزاع في أنها كانت خارج المكان في تلك الجزيرة في تلك المدينة، الجزيرة الطافية على سطح النهر الذي يعبر المدينة التي كنت أذرعها باستمرار).

(.. كنت قد وصلت في رسم لوحتي إلى الذروة الجنسية. ولكن في حمأة الذروة بدأ شيء غريب يحدث. كان ثمة عصفور صغير من لامكان يحاول بمنقاره أن يطوق لوحتي بشريط صغير يطوق أداتي، يحاول أن يشدني إلى اسفل. وأخذ العصفور يجرب فاسه ليرى ما إذا كان قادراً على أن يسقطني ويخرس أغنيتي العنقائية الجنسية.



لورنس فرلنغيتي

كان في سروالي الداخلي. كانت ملابسي ضيقة جداً بالنسبة إليّ. ولكن سروالي الداخلي كان كبيراً جداً بالنسبة إليه. وكان صغيراً جداً بالنسبة إليّ. كان صوت العصفور صوتاً ضيقاً، وقد شد وثائقي، وكان منقاره إبرة حاك تُشَحّط نغماً على أسطوانة قديمة مكسورة، نبرته كقاطن ضائع يصعد ويهبط درج منزلي، يغلق الأبواب ويفتحها. مقبلا ومدبراً على الدرج الخشبي الملولب صُعداً، والليل مصنوع من أبواب ضائعة توصد وتفتح ثم توصد على كل امرأة عرفتها، والأبواب تنغلق على كل غرفة غادرتها؛ وكل غرفة في حياتي لها باب انغلق وسقطت أكرته؛ وكل شخص باب انغلق بحيث رأيتهم جميعاً مقبلين، عابرين، مدبرين).

**

(.. كنت أتأبط بومة أو مادونا أو بجعة أو يمامة، أو أضعها في كيس وكان لتلك اليمامة أو البجعة أو الحمامة أجمل نهد أربت عليه ويظل ينقر ويقبل أسفل أذني وكان متخيلا كالعصفور النزق الحزين الذي أحمله في رأسي باعتباره امرأة، وهو ما يزال دائب الحركة والغناء وكان ببغاء الحُبّ الذي ظلّ يكرر كلمات الحب ويتململ على قاعدته التي كانت رأسي ويقبض على رأسي بمخالبه ويخلّف في وجهي غضوناً ويمضي في زقزقة أغنيته الجنسية الصغيرة ويستمر في النمو حتى ليعجز راسي عن احتوائه وكان عليّ أن أحمل الطائر في حقيبة ولكنه استمر في النمو وازداد جنوناً على جنون..).

إشارات:

(1) -Darienبرزخ يقع في بنما.
(2)- جمع مذبح.
(3) Junkman
(4) جيش الخلاص.
(5) إشارة إلى مسرحية "في انتظار غودو" لصامويل بيكيت.
(6) جمع سيغار.
(7) غرامافون.
8) Sandwichmen رجال متجولون يحمل كل منهم إعلانا على ظهره وآخر على صدره.
(9) جمع توسكالوزا Tusca Loosa مدينة في ولاية الاباما الأميركية.
(10) جمع أوكلاند Oakland مدينة في ولاية كاليفورنيا.
(11) جمع دبلن عاصمة جمهورية أيرلندا.
(12) مقطع من رواية شعرية بهذا الاسم.





لورنس فرلنغيتي



لورنس فرلنغيتي



لورنس فرلنغيتي



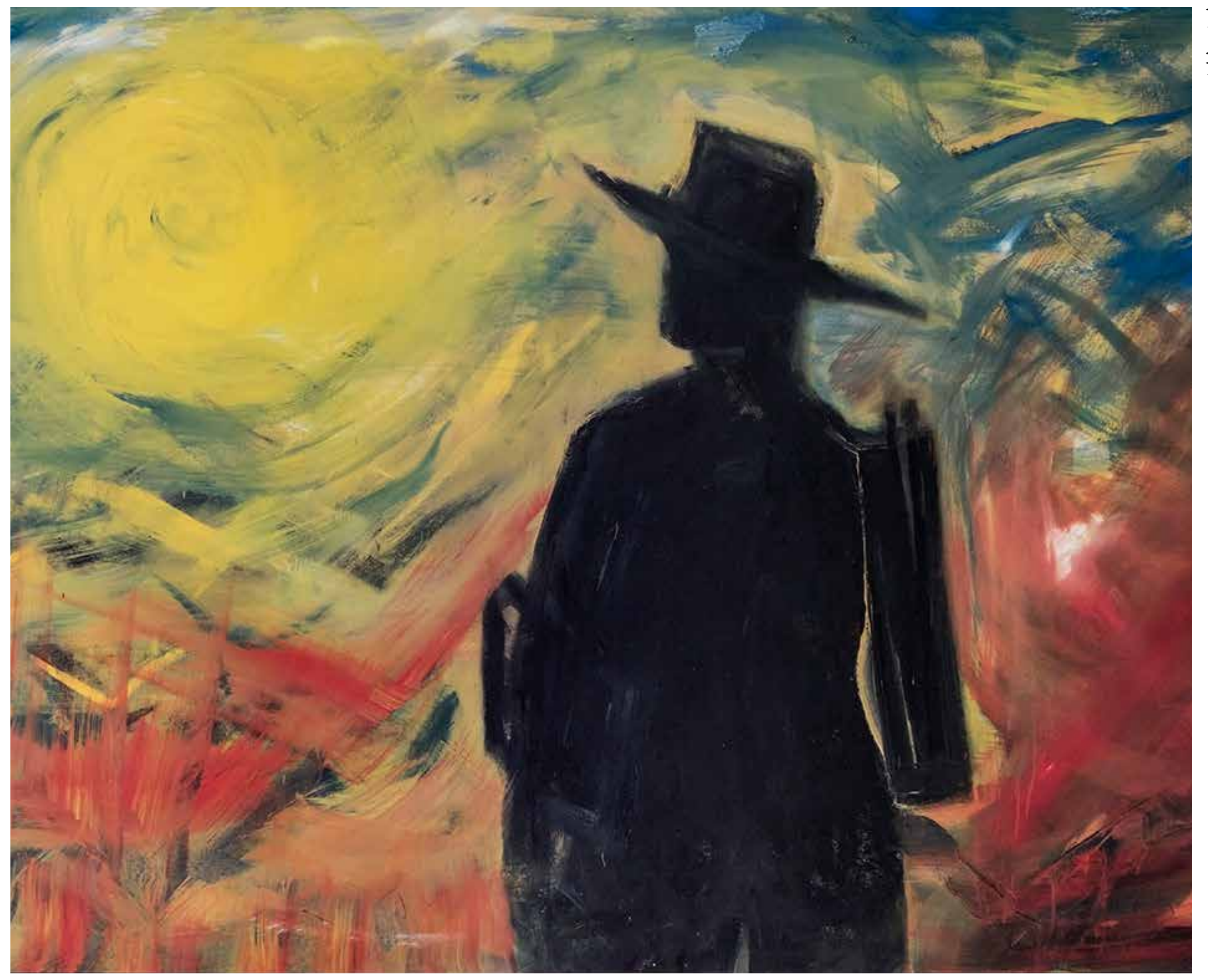
لورنس فرلنغيتي



لورنس فرلنغيتي



لورنس فرلنغيتي



لورنس فرلنغيتي

لورنس فرلنغيتي

لورنس فرلنغيتي



في وقت توشك فيه الترجمة الآلية باستعمال الكمبيوتر أن تحدث نقلة كبرى في طرق تواصلنا وعلاقتنا باللغات، تحاول تيفان صامويو، أستاذة الأدب المقارن بجامعة باريس 3، في كتابها "الترجمة والعنف" تجديد النظرة إلى العمل الترجمي، وفي رأيها أن ذلك لا يتم إلا متى كففنا عن اعتبارها الفضاء الوحيد للقاء سعيد بين الثقافات، وفهمناها كعملية ملتبسة، معقّدة وسلبية أحيانا. تقوم مقاربتها الجديدة على دراسة تاريخ العنف الذي كان للترجمة فيه دور كبير، كالهيمنة الاستعمارية ومعسكرات الإبادة ومجتمعات الميز العنصري والأنظمة الشمولية، وكذلك على حالات أدبية تكشف عن عنف خاص بفضاء الترجمة، وكيف يمكن أن نقلب المعادلة حتى تتحول الفواصل العازلة إلى إصلاح للعنف المرتكب. والكتاب، علاوة على قضية الترجمة، يتوجه إلى كل الذين يهتمون بالحوار بين اللغات، والإمكانية السياسية لخلق عوالم مشتركة ■



ألق الوجود الإنساني في لحظة عدمية

"أقنعة كوفيد" لعبدالرحمن بسيسو

مفيد نجم

التحديات الكونية الكبيرة التي فرضها ظهور وباء كورونا جعلت العالم في حاجة إلى مراجعة عميقة ليس على مستوى حقيقة التقدم العلمي وتوظيفاته وحسب، إنما على مستوى إعادة قراءة العلاقات الإنسانية وتحولاتها في ظل تغول سلطة رأسمال المال المتوحشة والعلاقة مع الآخر وموقع الإنسان في التفكير العلمي والحضاري بعد طغيان علاقات الاستهلاك والمادة على كل تفصيل في حياتنا اليومية. في إطار هذا التفكر والتأمل في واقع الحال الذي يعيشه العالم يأتي كتاب الشاعر والناقد الدكتور عبدالرحمن بسيسو "أقنعة كوفيد: حوارية نهر الحياة وإنسان وجود - تأملات وجودية" (دار خطوط وظلال 2020).



تلعب العناوين الرئيسة والفرعية دورا مهما في توجيه القراءة والكشف عن مضمرات الخطاب الحواري ذي الطابع الدرامي الذاتي الذي يحاول فيه الكاتب أن يستجلي صورة المشهد الكوني بأبعاده الوجودية والإنسانية في مرحلة تواجه فيها البشرية تحديات كبيرة تعصف بوجودها المصادر من قبل قوى الشر والشره المادي والاستعلاء. لذلك يأخذ الحوار أبعادا متعددة كما يظهر من خلال عناوين الكتاب، فهو تارة حوار بين نهر الحياة المتدفق، وتارة أخرى حوار بين الأنا وآخرها في لحظة العدم التي فرضها هذا الوباء الكوني الداهم. في هذه اللعبة الفنية التي يتحول فيها الوجود إلى مرآة معتمة تحاول الذات في تأملاتها العميقة في أحوال هذا الوجود المختل في منظومة قيمه وعلاقاته بسبب السلطة الغاشمة لشهوة المال والسيطرة على حساب القيم الإنسانية والتفاعل الحيّ بين الإنسان والإنسان، والإنسان والطبيعة التي يجري تدميرها بنزوع أعمى للربح.

من هنا يمكن فهم العلاقة الحوارية التي تنشأ بين الدانوب كرمز للحياة والوجود وبين ذات المتكلم في هذه المكاشفات التي تفيض برؤيا سوداء وحزينة ليست سوى حلكة سديمية سوداء تغطي العالم، وتمنع إشراق شمس يضيء يعيد الضوء لشمس الحياة الساطعة.

شعرية اللغة

لعل أهم ما يميز هذا الكتاب هو الطابع الحواري واستخدام تقنيتي التجسيد والتجسيم اللتين يؤنسن من خلالهما الأشياء والجمادات ويمنحها فعالية إنسانية تتجلى في هذه العلاقة الحوارية للكاتب مع نهر الدانوب. لكن ما يلفت نظر القارئ أكثر هو تلك اللغة الشعرية التي تتوالد بصورة مدهشة وثرية تجعلها أشبه ما تكون بنهر يتدفق، وهي تحاول أن تعيد للغة دهشتها وعمقها وخصوبتها الكبيرة، ما يضفي على هذه اللغة سحرها الذي يستبطن في عمقه بعدا فلسفيا ورؤية إنسانية تحاول في تأملاتها الوجودية أن تعيد التوازن للحياة والوجود في لحظة وجودية حرجة.


فؤاد حمدي

إن ثنائية الذات والمكان والذات وأناها الأخرى في هذه الحوارية ليست سوى استعادة لعلاقة الإنسان بالعالم باعتبار المكان هو حاضن هذا الوجود والطبيعة الثانية للإنسان، الأمر الذي يجعل لعبة الثنائيات ليست سوى تعبيرا عن قراءة مركبة لصورة العالم في مرايا الذات والحياة "والحق أنه ما كان للكلمات والمعاني الآتية من قيعان توحش بشري وعدم مراوغ إلا أن جوهر كينونتي على أن يجهد مثابرا وبلا أدنى وهن لإبعاد فحيحهما وسواد أقوالهما ورخص



معانيهما وسموم فيروساتهما واستطارة شرور أوبئتهما عن نفسه وعني ليقي نفسه فيقيني ويعيدن تأهلي لأكونن وقد صيرتني الصيرورة الدائمة".

الأنا والآخر

تنطلق أنا الذات في حوارها مع الآخر من حالة امتلاء بالمحبة والرغبة في الانفتاح والتفاعل القائم على الاعتراف بالآخر واحترامه. يتأسس مفهوم هذه المحبة الإنسانية على المعاني النبيلة لهذا الوجود وعلى الطبيعة بمعناها الذي يتحقق به هذا الوجود ويكتمل حضوره بوصفه تحريرا للذات المتهنة واستعادة لها من غربتها ومن شعورها بوجودها المسلوب. لذلك فإن تأملات الكاتب في فيض بلاغتها وعمق معناها تظل في سياق البحث عن إعادة التوازن لهذا الوجود باعتباره استعادة لتوازن الحياة والوجود أن أطاح به التوحش الرأسمالي الجشع.

إن رمزية الدانوب بوصفه حقيقة ومجازا تحيل على الآخر في هذا الحوار المفتوح على إدراك عميق بوحدة الوجود الإنساني وما يواجهه هذا الوجود في لحظة العدم الراهنة من تحديات عاصفة تتهدد المصير الإنساني، ما يجعل صوت الذات في هذا الخطاب صرخة في وجه هذا العدم المراوغ "إني لأدرك تماما أنك تفهمني وأنك تدرك بعمق ما يحفزني على إنهاض فعل أو إطلاق قول لأني أفهم أنك تفهم أني لا أخاطبك في برهة العدم المراوغ والوجود المؤجل الذي يجمعني وإياك هنا والآن بوصفك مثلي حقيقة ومجازا إلا باعتبارك تجليا وجوديا لغويا وثقافيا واقعيا وحقيقيا لذات إنسانية مطلقة تجلي في الأرض كما في شتى مدارات الوجود جوهرة فكرة الإنسان الإنسان".

تشكل العناوين الفرعية في هذا الكتاب بوصفها تكثيفا واختزالا لمحاور الكتاب علامات تستبطن هواجس الذات وشواغلها الوجودية والإنسانية، ما يكشف عن العلاقة الشعرية التي تجعل كلا منهما يحيل إلى الآخر. الأمر الذي يكشف عن الخيط الناظم لمسار التجربة ورؤاها في سياق البحث عن استعادة عن جوهر هذا الوجود في معناه الإنساني الكبير. وإذا كان فايروس كوفيد الذي يجعل العالم يرتجف هلعا أمام سطوة انتشاره وفتكه يمثل نقطة الانطلاق للتفكر في أحوال العالم

أَبْصَرتُ الدَّانُوبَ

عين المخيلة وجريان الحاضر

عبدالرحمن بسيسو

فَجْأَةً، وبِمَا يُشْبِهُ انْغرازُ سِكْيْنٍ قَاطِعٍ في هَشَاشَةِ كَائنٍ بَشَرِيٍّ كُوِّرَ مِنْ مُخَاطٍ مُتَجَمِّدٍ، وكِلْسٍ مَطْحُونٍ، ومَاءٍ آسِنٍ، وطَنِيْنِ ذُبَابٍ أَزْرَقٍ، وهِلْيُومٍ مُقَطَّرٍ عَدِيْمَ النَّفْعِ، وهُلَام حَلَزونٍ وصُبَّارٍ، وَجَدْتُني، واقِفَاً، عَلَى رَأْسِ رَأْسِيَ عِنْدَ حَافَّةِ شُرْفَتِيَ الْمُسَيَّجَةِ بِنَعِيْقِ غِرْبَانِ إِبَادةِ الإنْسَانِ، وإَماتَة الْحَيَاةِ، وتَعْدِيْمِ الْوُجُودِ، فَأَبْصَرتُ «الدَّانُوبَ الرَّمَاديَّ»؛ آخَرِي وشَرِيْكِي في بُرْهَةِ الْخَطْوِ الْمُتَخَيَّلِ في دَيَامِيْسِ أُولَى دَوَّامَاتِ عَدَمٍ حَلَزُونيِّ الدَّهَالِيزِ والأَحْيَازِ والأَقْبِيَةِ، مُسَمَّرَاً عَلَى صَلِيْبِه عِنْدَ حَافَّةِ شُرْفَتِهِ الأَرْضِيَّةِ الْمُسَيَّجَةِ بِأَغْلَالِ كَبْحِ الْحَيَاةِ عَنِ الْحَيَاةِ إلى أَنْ تُدَجَّنَ تَمَاماً، فَتُذْعِنَ وتَتُوقَ لِأَنْ تُسْلِمَ لِسَالِبِي أَنْفَاسَهَا كُلَّ نَفْسِهَا! أَوْ أَنْ يُمْتَصَّ دَمُهَا ويُمَرَّغَ جَبِيْنُهَا بِزُرْقَةِ الْموتِ الْحالِكِ فَتَتَمَدَّدَ في قَبْرِ الْوُجُودِ جُثَّةً هَامِدَةً، مُقَدَّدةً، بِلَا حَرَاكٍ! أَو أَنْ تُؤْسَرَ وتُسْتَلَبَ لِتُكْسَرَ أَنَفَتُهَا فَيَسْتَأْثِرَ بِهَا سَارِقُوهَا القَابِضُونَ، بتَوحُّشٍ شَرَسٍ، عَلَى عُنِقِهَا الْهَشِّ الْمَلْوِيِّ الْمَبْذُولِ لِوَخْزِ بَسَاطِيرِ جُنْدِهِمْ، وجُنْدِ أَجْنَادِ جُنْدِهِم، الْمَرئِيِّينَ، وغَيرِ الْمَرْئِيِّينْ!

***

قَدْ أبْصَرتُ «الدَّانُوبَ الدَّامِيَ»، مُمَدَّداً عَلَ مَدَى الإبْصَارِ، مُسْمَلَ الْعَيْنيْنِ، مَقْطُوعَ الأُذُنَيْنِ، مَقْصُوصَ اللِّسَانِ، مَكْسُورَ الأَنْفِ، مَغْلُولاً، مَكْبُوحاً عَنِ السَّرَيَانِ، مَأْسُوراً، مُسَمَّرَ الْجِسَدِ عَلَى صَلِيْبٍ مُلْتَهِبٍ يَتَمدَّدُ حَدِيْدهُ الْمُحَمَّى، بِلَا تَوقُّفٍ، عَلَى مَدَى الْمَسَاحَاتِ الشَّاسِعَةِ الْمستَلْقِيَةِ، بِرَخَاوَةٍ، أَمامَ السِّيَاجِ، وَوراءَ السِّيَاجِ، وفِيْ ذَاكِرةِ ذَاكِرَتِيَ الْمُحْتَجَزَةِ، وخَلْفِيْ، وأَمَامِيْ! قَدْ أَبْصَرْتُه، فَأَبْصَرتُ كُلَّ أَنْهَارِ الْحِيَاةِ الْمُسَيَّجَةِ، الْمَغْلُولَةِ، الْمَأْسُورَةِ، الْمُسَمَّرَةِ عَلَى الصُّلْبَانِ، سَواءٌ عَلَى أَسْطُحِ الأُرُوْضِ الْمُغْتَصَبَةِ، أَو تَحْتَ جِنَانِ أَيِّ سَمَاءٍ مِنَ السَّمَاواتِ الْمُصَادَرَةِ الَّتي يُفْتَرضُ أنَّهَا أَنْهَارُ حَيَاةٍ خَالِدةٍ تَجْرِي في جَنَّانِ كُلِّ حياةٍ وإنْسَانْ!

***

نَعَم، قَدْ أَبْصَرْتُ «الدَّنُوابَ الْأَخْضَرَ»، بِأُمِّ عَيْنَيِّ مُخَيِّلَتيْ ورَأْسِيْ، فَأَبْصَرتُ فِيْهِ الْحَيَاةَ الَّتِي تَسْكُنُهُ ويُجَلِّيْها، والأَرَضَ الَّتِي تَلِدُهُ فِي كُلِّ لَحظَةٍ، مِنْ جَديْدٍ، فَيُحْيِيْهَا، والإنْسَانَ الَّذي يَتَلَقَّاهُ، مُذْ لَحْظَةِ مِيْلادهِ مِنْ رَحْمِ الأَرْضِ، عَلَى راحَتيّ كَفَّيْهِ لِيَحْنُوَ عَلَيْهِ، ويُرْضِعَهُ، ويَتَعَهَّدَهُ ويَرْعَاهُ!

نَعَمْ، قَدْ أَبْصَرتُ في «الدَّانُوبِ» وجْهَ الْوُجُودِ، فَرَأَيْتُهُ فَرِحاً بِمَا تُبْصِرُهُ عَيْنَاهُ مِنْ عَلاقَاتٍ حَمِيْمِيَّةٍ خَلَّاقَةٍ بِيْنَ إنْسَانِهِ والْأَرْضِ الرَّحْبَةِ؛ بَيْنَ إِنْسَانِه وكُلِّ نَهْرٍ مِنْ أَنْهَارِ الْحَيَاةِ الْمُفْعَمَةِ بِهِ، وبكُلِّ أَنْسَاغِ الْحَياة!

وهَلْ لِغَيرِ فُيُوضِ هَاتِهِ العَلاقَاتِ الْحَمِيمِيَّةِ الآسِرةِ أَنْ يُرْضِيَ ضَمِيْرَ الْوُجُودِ الْحَقِّ فَيُبْهِجَهُ، ويُضِيءَ فِي الأُرُوضِ والسَّمَاواتِ شُمُوسَ جَبِيْنِهُ؟!

نَعَمْ، قَدْ أَبْصَرْتُ «الدَّانُوبَ» مُبْتَهِجَ الْوجْهِ، بَاسِمَاً، وَضَّاءَ الْجَبِيْنِ، ورَأَيْتُهُ، بأمِّ عَيْنيِّ مُخَيِّلَتي الطَّلِيْقَة، مُنْهَمِكَاً، طِيْلَةَ الْوَقْتِ، بِتَرْسِيْمِ الْوِلَادَاتِ، وبِتَسْمِيَةِ كُلِّ مَولُودٍ جَدِيْدٍ، وبمُبَارَكَةِ جميع الْمَوالِيد وإِشْهَارِ نَسَبِهِمْ إِلِيْهِ، وإِطْلَاقِهِم فِي مَدَارَاتِهِ، وهَمْسِ وصَايَاهُ الْحَقَّةَ، مُبَاشَرةً مِنْ لِسَانِهِ، وبِلَا أَيِّ وَسِيْطٍ مِنْ أَيِّ مِلَّةٍ أَوْ لَونٍ، فِي آذَانِهم وأَصْلابِ وِجْدَانِهِمْ. وكَأَنِّي بِالْوُجُودِ يَغْرِسُ فِي خَلَايَا كُلِّ مَولودٍ مِنْ مَوَالِيْدهِ بُذُورَ إِنْسَانِيَّةِ وُجُودِهُ، ويُزَوِّدُهُ بِأَنْسَاغِ وُجُودٍ إِنْسَانِيٍّ هُوَ عَيْنُ عَيْنِ الْوُجُود!

***

قَدْ أبْصَرتُ «الدَّانُوبَ» نَهْرَ حَيَاةٍ مَسْكُونَاً بِإنْسَانٍ إِنْسَانْ، فَأَبْصَرتُ فِيْهِ كُلَّ أَنْهَارَ الْحيَاةِ فِي كُلِّ الأُرُوضِ وَفِي كُلِّ السَّمَاواتِ، وأَبْصَرْتُ فِيهِ كُلَّ مَكْنَزٍ وكُلَّ يُنْبُوعٍ مِن مَكَانِزِ أَمْوَاهِ الْحَيَاةِ ويَنَابِيْعِهَا فِي شَتَّى الْأَكْوانِ والْكَوَاكِبِ والمَجَرَّاتْ؛ وإِذْ أَبْصَرتُ فِي «الدَّانُوبِ» كُلَّ هَذَا، أَبْصَرْتُهُ فِيَّ، فَأَبْصَرتُ، إِذْ أَبْصَرْتُهُ فِيَّ، حَقيْقَتَهُ الْكُلِّيَّةَ الْكَامِنَةَ فِي حَقِيْقَةِ وُجُودِيَ فِيْهِ، فَمَا رَأَيْتُ فِي مَا قَدْ رَأَيْتُ، وفِي مَا قَدْ تَأَمَّلْتُ، سِوىَ تَجَلٍّ حَقِيْقِيٍّ مِنْ تَجَلِّيَاتِ حَقِيْقَةِ الْوُجودِ الْكُلِّيِّ الْكَامِنَةِ فِي وُجُودِ الإِنْسَانِ الْكَونِيِّ الْكُلِّيِّ الإِنْسَانْ!

***

وَبِتَرَوٍّ هَادِئٍ، ومِنْ غَيرِ انْتِظَارٍ مَدِيدٍ، وَجَدْتُ عَقْلِيَ اللَّحُوحَ يُومِضُ بِسؤَالٍ أَخَذَ يُبلْوِرُهُ، ويَصُوْغُهُ، ويُدَقِّقُهُ، ويُعِيْدُ التَّبَصُّرَ فيه، ويُدَقِّقُ صَوْغَهُ مَرَّاتٍ ومَرَّاتٍ، لِيُقِرَّهُ، ولِيَكُونَ بِمقْدورهِ، إِنْ هُوَ قَد أَقَرَّهُ، أَنْ يُوجِّهَهُ إِلَى مُخَيِّلَتَيْ الْعَائِدَةِ، لِتَوِّهَا، بُصُحْبَةِ مَجَازِ الْحَيَاةِ الْأَعلَى: «النَّهرُ»، مِنْ رِحْلَةِ بِحْثٍ مُشْتَرَكَةٍ عَنِ أَنْهُرِ حيَاةٍ فِي دَيَامِيْسِ عَدَمٍ قَسْرِيٍّ مُرَاوِغ!

كَانَت ذَاكِرةُ مُخَيِّلَتي العَائِدةِ لِتَوِّهَا مِنْ أُولَى دَوائِرِ عَدمٍ مُرَاوِغٍ وَوجُودٍ مُؤَجَّلٍ، لَمْ تَزَلْ مَوَّارةً بِمَا اكْتَنَزَتْهُ شَرَائِحُهَا النَّانَويَّةُ عَلَى مَدَى بُرْهَةِ تِلْكَ الرِّحْلَةِ الْحَلَزُونِيَّة فِي دَهَاليزِ أَوَّلِ دَائِرةٍ مِنْ دَوائِرِ عَدَمِ انْتِقَالِيٍّ يُرَاوِحُ بَين مُمْكنَاتِ وُجُودٍ لَمْ يَجْتَثَّهَا عَدَمٌ، ولَمْ يَأْخُذَهَا تَمَامَاً إِلَيْهِ لِيُعْدِمَهَا الْوجُودَ، بَعْدُ، وبَيْنَ مُمْكَنَاتِ عَدَمٍ يَتَحَفَزُ للاسْتِئْثَارِ لِنَفْسِهِ بِوُجُودٍ يَراهُ، في عَيْنِ عَدَمِهِ الْكَسِيْحِ، عَيْنَ عَيْنِ الْوُجُودِ، وجَوْهَرَهُ الأخِيْر!

نَعَم، بِتَرَوٍّ هَادئٍ، وِمن غِيرِ انْتظارٍ مَدِيدٍ، أَومَضَ عَقلْيَ اللَّحُوحُ بِسُؤالٍ فَادِحٍ أَجَادَ صَوغَهُ وَاَلْقَاهُ فِي أُذِنِ مُخَيَّلَتي الْمَائِرةِ ذَاكِرَتُهَا الكُوفِيديَّةُ بَالفِ ألفِ سُؤالٍ وسُؤَال: هَلْ يُمْكِنُ لِلْعِلْمِ الْخَالِصِ أَنْ يَكونَ إِنْسَانِيّاً، عَنْ حَقٍّ، فَيُوقِفُ نَفْسَه، وكُلَّ مُنْتَسِبِيْه، أَمَامَ الْمَرَايَا، لِيَشْرَعَ وإِيَّاهُمُ في اسْتخْلاصِ دُرُوسٍ، وعِبَرٍ، وخُلاصَاتٍ مَعْرِفِيَّةٍ، تَنْبُع مِنْ إِنْسَانِيَّتِهِ الْمُفْتَرَضَةِ، وتسْتَضِيءُ بَانْوارِهَا، وتَسْتجِيبُ لِنِدَاءاتِ الْوجُودِ الْحَقِّ في مُواجَهَةِ اجْتيَاحَاتِ الْجَشَعِ الْوحْشيِّ الشَّرِهِ، والْعُنْصُرِيَّةِ الْفَاتِكَة، وانْدِلَاعاتِ سَدَائِمِ



وعلاقاته الخاضعة لسلطة التوحش المادي فإن الكاتب يتخذ منه قناعا تتخفى وراءها الذات العميقة لشخصية الكاتب وهي تحاول عبر الكثافة الرمزية للقول أن تقرع أجراس الخطر وتنبه إلى ضرورة استعادة وحدة المصير الإنساني والتأكيد على الحاجة لاستعادة الوعي الإنساني المسلوب بما بات يتهدد هذا الوجود من نزعات عنصرية استعلائية متنامية يعززها سادة النظام العالمي لتأبيد سلطة الشراهة البشرية والاستحواذية التملكية والنفعية الدالة على الأنانية المفرطة والتوحش البشري. ما يجعل هؤلاء السادة يمثلون الفايروسات البشرية، أيديولوجية المنشأ، الحقيقية التي تفتك بالحياة والوجود.

يعود الكاتب في الجزء الأخير من الكاتب إلى رمزية الدانوب بوصفه نهر حياة متجددة وجوها لهذا الوجود وقد سكنته جميع أنهار الحياة في كل مكان. إن هذه الدلالة الرمزية المركبة للدانوب تجعله في مخيلة الكاتب اختزالا لكل مكنز وينبوع في كل مكان من العالم، الأمر الذي يجعل الدانوب في دلالاته ومعانيه اختزالا وتكثيفا لصورة العالم والحياة في امتدادها وعمقها الوجودي. من هنا تتبدى ذات الكاتب في هذه الحوارية الكونية وقد تحولت إلى مرآة حافلة بكل هذه الصور والمعاني بوصفها تجلّ كلي لحقيقة وجودها الإنساني ونزوعه الإنساني المنطلق والغاية. إن انشغال الذات الكبير بالأسئلة الأكثر إلحاحا حول واقع العالم ووظائفه ومنزعه الإنساني في ظل التهديد الكبير الذي تمثله جائحة كوفيد هو تعبير عن الخوف الذي بات يتهدد وجود الإنسان في ظل الاستخدام المطّرد له من أجل خدمة مشاريع الشره المادي والسيطرة. لذلك تزداد الحاجة الإنسانية في ظل التهديد الذي يمثله هذا الوباء لأنسنة هذا العلم من أجل إنقاذ البشرية برمتها والوصول إلى علاج فاعل لكبح خطره الداهم. إن هذه الأنسنة بمعناها الكبير في نظر الكاتب هي بداية التحول من أجل التأنسن الضميري من أجل عالم أكثر انفتاحا ومعرفة وقيما إنسانية نستعيد معها المعنى الحقيقي لوجودنا المختل والمصادر من قبل قوى الهيمنة والتطرف والشره المادي والسيطرة.

ناقد من سوريا مقيم في برلين

الْفُحْشِ الْبَشَرِيِّ، والْخَرَابِ، والْهَلاكِ، والْعَدَمْ؟!

***

فَجَّرَ هَذا السُّؤَالُ الأَسْئِلَةَ كُلَّهَا، فَشَرَعَتْ ذَاكِرةُ القَلْبِ فِي تَحْفِيزِ عَقْلِ الْمُخَيِّلَةِ، ومُخَيِّلَةِ العَقْلِ، عَلَى ضَفْرِ جَمِيْعِ الأسئِلَةِ فِي سُؤَالٍ وحَيْدٍ عَلَّهَا تَكُفُّ عَنِ الانْهِمَارِ، وتَقِفُ، مُتَوثِّبَةٍ، فِي انْتِظارِ جَوابٍ يُفْتَحُ كُلَّ سُؤَالٍ عَلى سُؤَالٍ جَدِيْدٍ يَطْلُبُ الْجَوابَ:
هَلْ يُمْكنُ لِلْعِلْمِ الْمُؤَنْسَنِ، الْواسِمِ نَفْسَهُ ومُنْتَسِبِيْهِ بِجَوهَرٍ إنْسَانِيَّةٍ مَنْشُودةٍ، حَقِيْقِيَّةٍ وحَقَّة، أَنْ يُسْهِمَ فِي إِنْقَاذِ الْبَشَرِيَّةِ، بِأَسْرِهَا، مِن عَدَمٍ سَاحِقٍ ماحِقٍ يَتَربَّصُ بِهَا، اسْمُهُ «كُوفِيدُ التَّاسِعَ عَشَرَ»، وذلِكَ عَبرَ نُهُوضِه باكْتشَافِ ما يَتَوجَّبُ عَلَيْهِ اكْتِشَافُهُ مِنْ عِلَاجٍ فَعَالٍ، أَوْ عَبْرَ الْكَشْفِ الْفَوْرِيِّ عَمَّا تَكْتَنِزهُ ذَاكِرتُهُ بِشَتَّى مَجالاتِهِ وفُرُوعِهِ، إنْ اخْتارَ أَنْ يَتَأَنْسَنَ فَيُأَنْسِنَهَا، مِنْ أَمْصَالٍ وتَطْعِيْماتٍ وعَقَاقِيْرَ نَاجِعَةٍ تُعْدِمُ هَذَا الـ«كُوفِيدُ» اللَّعِيْنَ الْوُجُودَ، وَذَلِكَ عِوَضَاً عَنِ الاسْتِمْرارِ فِي تَجْمِيدِ الطَّبِيْعَةِ، وتَخْرِيْبِهَا، وتَسْوِيْدِ عَيْشِهَا، وإِنْضَابِهَا، وإِضْمَارِ جَسَدِهَا، وإماتَةِ الْحَيَاةِ الْبَشَرِيَّةِ الْجَمْعِيَّةِ، وإِخْرَاسِ نَبْضِ كُلِّ حَيَاةٍ، وإِفْقَارِ الْوُجُودِ، وإِفْزَاعِ النَّاسِ وتَرْوِيْعِهِمْ، واحْتِجازِهِمْ، وَعَزْلِهِمْ، وأَسْرِهِم، والْحَجْرِ عَلَيْهِمْ، وعَدِّ أَنْفَاسِهِمْ، وَتَكْرِيْسِ تَبَاعُدِهِم، وتَنْمِيَةِ شُكُوكِهِمْ الْمَرَضِيَّةِ إِزَاءَ بَعْضِهِمْ بَعْضَاً بِوصْفِهِم نَاقِلِي عَدْوى مُحْتَمَلِينَ، وتَرْكِهِم فِي قَبْضَةِ هَذَا الْوَبَاءِ الْغَامِضِ الأَصْلِ الَّذِي عَرَّى الْكَائِنَ الْبَشَرِيَّ مِنْ كُلِّ قِيمَةٍ، وعَاطِفَةٍ، وشَيءٍ، ونَشَاطٍ، وشُعُورٍ، سِوى الْفَزَعِ الْمُرَوِّعِ مِنَ الْمَوْتِ، والرَّغْبَةِ الْعَارِمَةِ فِي الْبَقَاءِ الأَنَانِيِّ الْفَرْدِيِّ عَلَى قَيْدِ حَيَاةٍ عَارِيَةٍ مِنْ كُلِّ شَيءٍ سِوى غَرِيْزَةِ الْبَقَاءِ الْحَيَوَانِيِّ النَّهِمِ، ومَوتِ الإنْسَانِ، وتَجْرِيدِ الْحَيَاةِ مِنْ عُرُوقِ دَمِهَا، ومِنْ كُلِّ أَرْدِيَةِ الْوُجُودِ الْحَقِّ، لِتَصِيْرَ مَحْضَ جُثَّةٍ عَارِيه؟!

***

ثُمَّ هَلْ سَيَكُونُ بِمقدورِ الْبَشَرِيَّةِ، إنْ شَرَعَتْ فِي اخْتِيَارِ التَّأَنْسُنِ الضَّمِيرِيِّ الصَّادِقِ، أَنْ تَشْرَعَ فِي الْخَطْوِ الْمُواكِبِ خَطْوَ الإِنْسَانِيِّينَ الْواعِينَ الْعَارِفِينَ الأَخْرارِ، والْمُضَاءِةِ دُرُوبُهُمْ الْمُتَنَوِّعَةُ، الْمُتَشَعِّبَةُ، الْمُتَواشِجَةُ الْبِدَايَاتِ وطَرائِقِ السَّعْيِّ والْغَايَاتِ، بِصِدْقِ إنْسَانِيَّتِهِم، وصَفَاءِ بَصِيْرَتِهِمْ، ومُسْتَقْبَلِيَّةِ رُؤَاهُم الْوُجُودِيَّةِ الْمُعَزَّزَةِ بِأَنْوارِ الْمُعْرِفَةِ الإنْسَانِيَّةِ الْمُؤَصَّلَةِ، والْعِلْمِ الْحَقِيْقِيِّ الْمُؤَنْسَنِ الَّذِي بَاتَ يُصِرُّ، بِاجْتِهَادٍ مُتَواصِلٍ ودَأْبٍ مُثَابِرٍ مِنْ قِبَلِ مُدْرِكِيْهِ الأَوْفِيَاءِ لِجَوهَرِهِ، عَلَى أَنْ يَكونَ هُوَ الْعِلْمُ الإِنْسَانِيُّ الْمُؤَهِّلُ نَفْسَهُ لإِدراكِ جَوهَرِ الإِنْسَانِ الْحَقِّ الإِنْسَانِ، ولِتَجْلِيَةِ وُجُودِه فِي أَبْهَى الْهَيْئَاتِ وأَسْمَاهَا، إثْراءً لِلْحَيَاةِ بِكُلِّ مَعَانِي الْوُجُودِ وأَغْنَاهَا، وإِغْنَاءً لِلْوُجود بِكُلِّ مَعَانِي الحَيَاةِ وأَثْرَاهَا؟!

***

ثُمَّ هَلْ سَيَكُونُ لِلْبَشَرِيَّةِ أَنْ تَنْفَتِحَ عَلَى دَيْدَنِ خَطْوٍ لَا يَحُولُ دُونَهَا وعُبُورَ أَيِّ دَرْبٍ يُمَكِّنُهَا عُبُورُهُ الْحَفْزِ بِتَوقِهَا اللَّاهِبِ لإِدراكِ جَوهَرِهَا إِنْسَانِيَّتِهَا مِنَ الاسْتِمرارِ فِي تَمكِينِ نَفْسِهَا عَبْرَ إِدْرَاكِ جَوهَرِ أَيِّ مُكَونٍ جَدِيدٍ مِنْ مَكَوِّنَاتِ هُوِيَّتِهَا الإِنْسَانِيَّةِ الْمَفْتُوحَةِ عَلَى صَيرورَةٍ دَائِمَةٍ، وعَلَى تَجَلِّيَاتِ كَمَالٍ يُنْقِصُه مَا قَدْ تُدْرِكُه مِنْ كَمَالٍ، فَتُواصِلُ السَّعيَّ لِإِدراكِ كَمَالٍ أَعْلَى، ولامْتِلَاكِهِ امْتَلاكاً حَقِيْقِيّاً، ورَاسِخاً، يُؤَسِّسُ لِتَمْكِيْنِهَا مِنْ إِدْرَاكِ كُلِّ شَيءٍ، وكُلِّ كَائِنٍ، وكُلِّ مُوجُودٍ فِي الْوُجود، بِلْ ومِنْ إِدْرَاكِ الْوُجُودِ فِي كُلِّ كُلِّيَاتِهِ الْمُتَعَيِّنَةِ فِي شَتَّى تَجَلِّيَاتِهِ، بِوصْفِهِ وُجوداً كُلِّيَاً يَسْعَى، فِي تَواكِبٍ تَفَاعُلِيٍّ حَمِيْمٍ مَعْ سَعْيِ الإِنْسَانِ الْحُرِّ وتَوهُّجِ أَشْوَاقِهِ، إلى إدْراكِ كَمَالٍ وُجودِيٍّ حَيَوِيٍّ أَغْنَى وأَرْحَب؛ وُجُودٍ أَغْزَرَ خُصُوبَةً، وأَسْعَدَ عَيْشَاً، وأَبْهَى جَمَالاً، وأَخْصَبَ تَفَاعُلاً، وَأَثْرَى تَبَادُلاً لِلْبَذْلِ والْعَطَاءِ، وأَجَلَّ إِجْلالاً للحقيْقَةِ السَّاطِعَةِ الْحَقَّةِ، وأَسْمَى مُسَاواةً، وتَسَامُحاً، وتَعَايُشَاً، وغُفْرَانَاً، وسَلامَاً، وعَدْلاً!

***

الْحَقُّ أنِّي، وأَنَا أُبْصِرُ كُلَّ شَيءٍ، ولا اتَفَادَى إِبْصَارَ شَيءٍ مَهْمَا ضَئُلَ أَوْ تَنَاهَى صِغَراً، لِكَيْ أُحْسِنَ التَّبَصَّرَ، مُتَرَوِيَّاً، ومُوْغِلاً فِي أَبْعَدِ عُمْقٍ، وجَائِسَاً رِحَابَ أَوسَعِ مَدَىً، فِي كُلِّ مَا يُكَوِّنُ الْحَالَ الَّذِي نَحْنُ وعَالَمُنا عَلَيْهِ الآنَ فِي بُرْهَةِ هَذَا الزَّمَنِ الأُفُقِيِّ الْمَيْتِ الْمَحْكُومِ مِنْ قِبَلِ «كُوفِيدُ التَّاسِعَ عَشَرَ»، مُبَاشَرَةً، أَو عَبْرَ أَقْنِعَتِهِ الْمُوارِيَةِ وجْهَهُ الْخَفِيِّ، أَوْ الْمُوارِيَةِ وجُوْهَ الْمُقَنَّعِينَ بِوجْهِهِ مِنْ مُسْتَثْمِرِيْهِ وَوَكَلائِهِ الْمُتَكَاثِرِينَ مِنَ وُحُوشِ الْبَشَرِ الْمُزَيَّفِينَ؛ الْحَقُّ أَنِّي لَأَقْرِنَنَّ السُّؤَالَ عَنْ مَاهِيَّةِ الْكَائِنِ الْبَشَرِيِّ، وهُوِيَّةِ الإِنْسَانِ، وصُوْرَةِ الْعَالَمِ بَعْدَ الْخَلاصِ مِنَ اسْتِطَاراتِ شُرُورِ «كُوفِيدُ التَّاسِعَ عَشَرَ»، إنْ كَانَ ثَمَّةَ مِنْ خَلاصٍ سَيَفْرِجُ مُحْتَجِزوهُ عَنْ حَامِلِهِ «الْمُخَلِّصِ» بِإِطْلاقِ سَرَاحِ الإِنْسَانِ الإِنْسَانِ، لَأَقْرِنَنَّه بالسُّؤَالِ عَنْ مَصَائِرِ الْبَشَرِيَّةِ، وتَحَوُّلاتِ الطَّبِيْعَةِ، ومآلاتِ الحَيَاةِ، ومُمكِنَاتِ الْوُجُودِ إنْ كَانَ فِي الْوُجُودِ، بِإرادة الإِنسانِ الإِنْسَانِ، بَقِيَّةٌ وُجُودٍ، أو بَدْءَ وُجُودٍ يُرْضِي عَيْنَ عَيْنِ وَاجِدِ الْوجود؟!

***

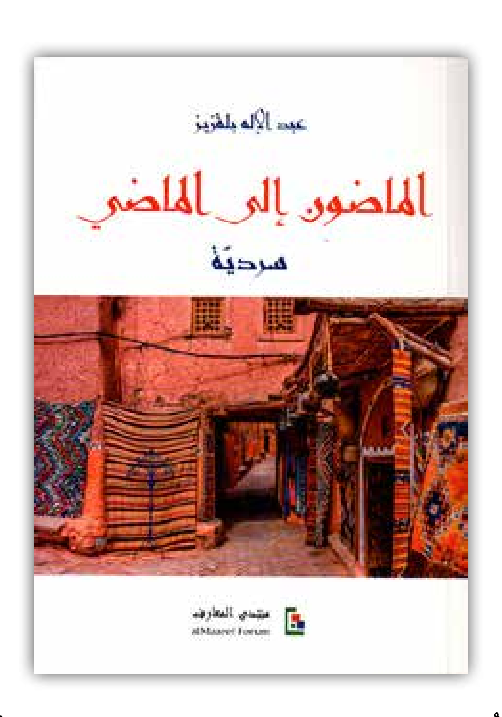
مَا الْمَصَائِرُ، ومَا التَّحَوُّلاتُ، ومَا الْمآلاتُ، ومَا الْمُمْكِنَاتُ الْوُجُوْدِيَّةُ، الَّتِي كَانَ يُمْكِنُ لِلعَالَمِ الَّذي كَانَ قَائِماً قَبْلَ الآنِ أَنْ يَصَلَهَا، أَوْ يُدْرِكَهَا، أَو يُلاقِيْهَا، أَو يَكْتَشِفُهَا ويَكْشِفُ لِنَفْسِه عَنْهَا، لَو أَنَّ هَذَا الـ«كُوفِيدُ» الْمَشْؤُومَ لَمْ يَصْعَدْ، أَوْ لَمْ يُصَعَّدْ، مِنْ غَوْرِ مُحْتَجَزِهِ الْقَابِعِ فِي أَبْعَدِ أَغْوارِ الْجَحِيمِ، مَحْمُولاً عَلَى حَجَرٍ بُرْكَانِيٍّ، أَو لَوْ أَنَّهُ، لَمْ يَسْقُطْ، أَوْ لَمْ يُسَقَّطْ، عالِقَاً بِذَيْلِ مُذَنَّبٍ هَائِلٍ، أَوْ مُتَوارِيَاً فِي قَبْضَةِ كائنٍ فَضَائِيٍّ خُرافِيٍّ أَزْرَقِ اللَّوْنِ، لِيَرْتَطِمَ بِرأْسِ الإِنْسَانِ الْكُلِّيِّ السَّاعِي، بِصُحْبَةِ كُلِّ أَنْهَارِ الْحَيَاةِ الْحَيَّةِ، وبِاسمِ الْوجُودِ الإِنْسَانِ، وبِمُبَارَكَةِ الْوُجُودِ الْكُلِّيِّ الحقِّ، لإِعادَةِ تَكوينِ العَالَمِ عَلَى نَحْوٍ يَسْتَجِيبُ لِجَوهَرِ الإنْسَانِيَّةِ الْحَقَّةِ، ويُضِيءُ مَنَارَاتِ رِسَالَتِهَا الْوُجُودِيَّةِ الْمُكْتَنِزَةِ مَغْزَى وُجودِهَا الْحيَوِيِّ فِي شَتَّى مَداراتِ الْوجود؟!
وهَل ثَمَّة مِنْ لإمكانِيَّةٍ لـ«إِعادَةِ تَكوينِ العالَمِ» لِيَكُونَ، عَنْ حَقٍّ، عَالَمَاً إِنْسَانِيَّاً، إِلَّا عَبْرَ اجْتِثَاثِ بُؤَرِ كُلِّ فَسَادٍ بَشَرِيٍّ، وإلَّا عَبْرَ تَطْهِيرِ النَّفْسِ الْبَشَرِيَّةِ مِنْ دَنَسِ الْعُنْصُرِيَّةِ، والتَّطَرُّفِ، والتَّوحُّشِ، والْغَرَائِزِ الْفَاتِكَةِ، والْفُحْشِ، والْجَشَعْ، وذَلِكَ فِي جَمِيْعِ أَرْجَاءِ الأُروضِ، وفِي شَتَّى السَّمَاواتِ والْمَجَرَّاتِ، والْكَواكِبِ، والأَكوانِ، وعَلى نَحْوٍ يَكْفُلُ إِنْهَاضَ الْحَيَاةِ الْحُرَّةِ الْحَيَّةِ، وإِسْعَادِ الإِنْسَانِ الْخَلَّاقِ الإِنْسَانِ، وإِثْراءِ حَيَوِيَّةِ الْوُجودِ الْحَقِّ، وتَوسِيعِ مَدَاراتِ تَجَلِّيْهِ الْأَجَلَّ والأَسْمَى، وإِثْرَائِهِ، وإِغْنَاءِ وُجُودِه؟!

شاعر وناقد من فلسطين مقيم في براتسلافا

سردية الصبر والتولّع والسعي إلى الإقناع

"ماضون إلى الماضي" لعبد الإله بلقزيز

شرف الدين ماجدولين



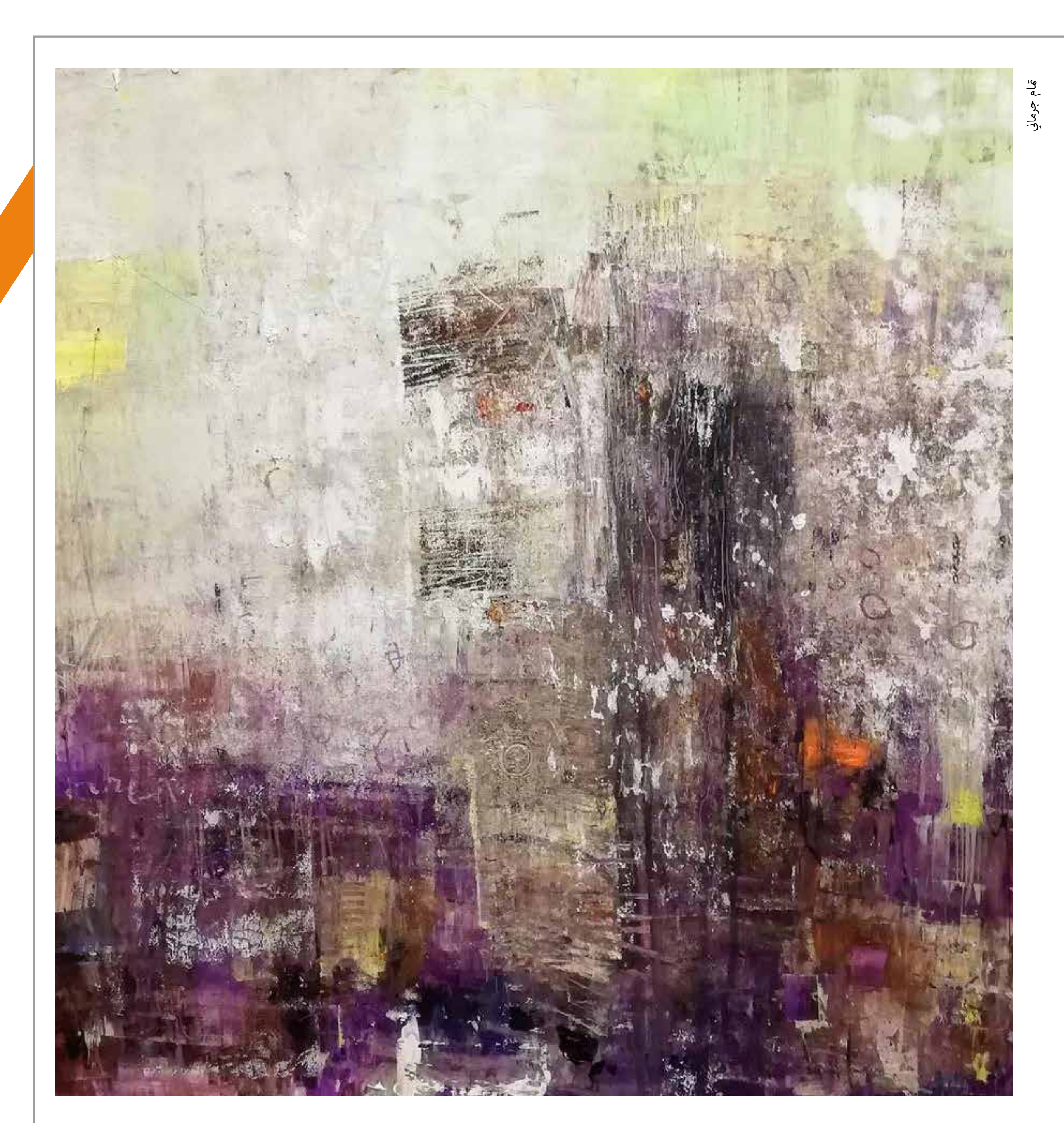
يغدو التأمُّل في اللغة، ومصيرها، وقدرتها على التعبير، شأنا سرديًا، حين نجاوزُ قدَرَ الانتماء لها، والانغلاق في حدودها؛ والسعي للنظر إلى مفرداتها بما هي شأن حياتي، محكوم بالتحوُّل والتبدُّل، والامّحاء. شأن طرز اللّباس والموسيقى والعمارة والأطعمة، والعادات والمهن؛ فهي مفردات مشتقة من أرومة ثقافة وفكر وعمل وإحساس. لذا تتحول اللغة، في مرات عديدة، إلى موضوع سردي حين يفكّر فيها الروائي والقاص والسينمائي والمسرحي بوصفها جزءا من ماضي الشخصي والعام. من هنا تبدو سرود معاصرة عديدة، غير قادرة على التواؤم مع الحدود الروائية والسيرية والقصصية، سواء في بنيتها الأسلوبية، أو عوالمها النصية، أو رهاناتها التخييلية، فتقترح مزيجا من الوُسُوم الجنسية، مركبة أو مجازية وأحيانا لا تفيد تقييدا أسلوبيا، من مثل: "نص" و"سرد"، أو "محكيات" و"سرديات"... لإعمال النظر في علاقة السارد مع لغته وما يقترن بها من سجايا فكر وعمل.

في هذا السياق يمكن أن يُقرأ كتاب "الماضون إلى الماضي" لعبد الإله بلقزيز (منتدى المعراف، بيروت، 2020)، على جهة الجِدِّ، كما يجوز أخذه مأخذ الهزل، فيه يُصوّر الكاتب مِهنًا منقرضة، بلغة مندثرة، يُؤصّل المتداول من دارج الكلام، ويعيد تدوير الفاني منه والغريب، عبر حكايات من امتهنوا حِرف "البَرَّاح" و"الدَلَّال" و"النفّار" و"الكسَّال" و"فقيه الحْضَار"... ومن في منوالهم ممن زالوا، تحسب وأنت تطالع المتن الصعب أن صاحبه بصدد تحدي مريدي هذه اللغة الساحرة، وامتحان صبرهم في آن، كما يُخيّل لك تارة أخرى أنه يهزأ من أهل لسان قلبوا باستعمالهم معاني مفرداته.

يتألف الكتاب من تسعة فصول، أُفرد كل واحد منها لحرفة، واستهلال حمل عنوان "سرديات من زمن تَصَرَّم"، مطمحها استنقاذ بعض ما علق بالذاكرة من ظلال اشتغال غلبت عليه مهارات اليد واللسان، وما لبث أن ترك محله لوسائط الآلة والتقنية، كما يسترجع ملامح مجتمع مديني نابض بالحياة، تلحم صلات القرابة والجوار والعمل والكلام والأنس والفرجة الإنسانية بين أعطافه، ببيان نثري يحاكي أساليب كتب "الأخبار" و"التراجم" و"الرسائل" و"المقامات"، ويطمح إلى تقفي أصناف القول تلك، في افتتانها بضروب الجناس والموازنة والطباق والسجع، دون إخلال بالبناء السردي لمسارات الشخصيات، المختارة لتمثيل قصص الصعود والأفول المهني، ثم التلاشي والانقراض، وما يتصل بهما من امّحاء أسماء وأفعال ومعان وقيم، وتحوُّل في أعماق الناس، وألسنتهم، وصيغ عيشهم، وتبدل متدرّج لنسيج المدينة ونسغها.

في معنى الاختفاء

في مستهل "الماضون إلى الماضي"، نقف على السمة التخييلية المهيمنة التي تسند المبنى النصي في مجمله، وهي "الاختفاء" المعبّر عنه في غير ما موضع بمفردات "الانقراض" والزوال" و"الاضمحلال" و"أفول النجم" و"ذويُ العود"... ويسطر الكاتب أسباب اختياره


تمام جرماني

الموضوعي والأسلوبي عبر مجموعة من الفقرات يرد في بعضها ما يلي "ما من حنين إلى عود ما ليس يقوى بذاته على العود، وما من وجه حكمة في إحياء ما درس رسمه ووقع ختمه... وإنما تجريب تدوين الذاكرة الاجتماعية وحفظ بعض بقاياها من التلف" (ص12)، ويضيف في موضع لاحق "عنّ لي، المرة هذه، أن أعود إلى أساليب الأقدمين... وأنا في صنيعي هذا لا أبغي أن أدعو إلى أساليب أمراء البيان... وإنما مبغاي الاحتفاء بهذه القطع البديعة... تماما مثلما هي السردية تحتفي بحرف قديمة. الفارق أن الحرف انقرضت أو على الوشك من ذلك، بينما لا ينقرض اللسان إلا بانقراض إنسانه" (ص ص 15 - 16).

والحق أن إعمال النظر في تكوين جدلية الاختفاء في أبعاده الاجتماعية والفكرية واللسانية، في سردية عبد الإله بلقزيز الراهنة، لا يمكن إلا أن يعيد إلى الذهن هيمنة هذا السمة التخييلية في عدد كبير من الأعمال الروائية المغربية، عبر أزيد من خمسة عقود، بحيث لا تكاد تخلو أيّ من التجارب الفارقة من الالتفات إلى هذا القدر التاريخي الذي يتخذ في أحايين عديدة صيغة اللغز؛ من "الضوء الهارب" لمحمد برادة، إلى "القوس والفراشة" لمحمد

الأشعري، ومن "المرأة والصبي" للميلودي شغموم، إلى "خيط الروح" لمبارك ربيع، ومن "باب تازة" لعبدالقادر الشاوي، إلى "طائر أزرق نادر يحلق معي" ليوسف فاضل، إلى عشرات الأسماء والنصوص والتجارب من أجيال مختلفة في العقدين الأخيرين. من الاختفاء الجسدي لمعتقلي سنوات الرصاص، إلى اختفاء تحف فنية، إلى اختفاء أحياء وعمائر، إلى اختفاء طبقات اجتماعية، واختفاء منابر وصحف ودور نشر وأهواء ثقافية.

تختفي الحرفة هذه المرة، ذات الكنه الحسّي اليدوي واللساني، المهورة بالجهد والتولُّع، وفي اختفائها تزول صيغ في العيش، وتمّحي أساليب في العمارة، مثلما تتقلب أفعال شخصيات ومصائرها، وأزيائها وحواضنها الاجتماعية، ولعل الزوال والانتهاء هو ما يجعل الحكايات تتفرع، إذ ثمة دوما حرف تنتهي إلى إفلاس، لتعوضها حرف بديلة تؤول بدورها إلى كساد، مع هيمنة بدائل عصرية. تشرع الحكايات بازدهار الحال مع الأصول، الآباء والأعمام والأخوال والأجداد، قبل أن تفضي إلى اضمحلال، في زمن الأبناء والأحفاد، في النهاية يتبدّى الأمر أشبه بانتماء إلى قدر، ونمط حياة، يطبعه التسليم بالتلاشي التدريجي لموارد الرزق تلك، فتتجلّى بما هي جزء من الشغف بالفضاء وما يؤثثه من مجازات وطرائف، وما يتخلله من مذاقات وروائح، وما يتشرّبه من نسغ مديني.

وبقدر ما يتجلى اختفاء "الساقي" و"الحلايقي" (الحكواتي) و"الدلّال" و"الكسّال"... بوصفه سببا لإعادة امتلاكهم عبر التخييل السردي، بتخليد شخصيات هي مزيج ممّا رسخ في ذاكرة الطفولة واليفاعة الأولى للكاتب، وما نضح به خياله، فإن اجتباء البيان التراثي لتمثيلها يبدو شبيها بخوض سجال مع محيط ينكر قدرته على البقاء، وإثبات تواتره في وجدان المنتمين للسان العربي، واستمراره في بث فتنته وعبقريته في التعبير، وكفاءته في استيعاب الأحوال والصفات والدلالات، برغم تطوّر أساليب السرد، واستحداثه لقواعد بلاغية بديلة. من هنا يتجلّى الاختفاء باعتباره وهما، أو ادعاء ما دام ثمة منتمون أصيلون إلى هذا اللسان، متقنون لمقامات بيانه وبديعه، وما دام ثمة باستمرار صيغ سردية ونثرية قابلة لتطويعه لمآرب التعبير المعاصر.

الحرفة أو فن الإقناع

على هذا النحو تغدو "الحرفة" وجها مقابلا للسان، في معاركة الانقراض، وفي انغلاقهما معا على مغزى النادر والعزيز، ومن ثم لا معنى لبروز سيرة ممتهن للعمل باليد أو اللسان القديمين، دون قدرة على البذل، وتولّع مفض إلى إبداع، إنها مهن المواهب الاستثنائية، التي يفتقدها "سوق العمل" اليوم، مثلما تفتقدها التَّقَانَةُ والتعابير المستحدثة، السهلة والخالية من "فتنة القول". لا جرم بعد ذلك ألا يكون ثمة معنى لـ"الحكواتي" أو "الدلّال" أو "البرّاح" دون موهبة، وقدرة على الغواية والإقناع، فالكلام في هذه المهن هو قطب الرحى، قد تبدأ أصولها بكفاءة التواصل والتبليغ، ولا تنتهي بتحصيل الأثر، وخلب الأذهان. يقول السارد على لسان الحكواتي الصاعد "يبدأ الحكّاء من حيث انتهى أمس، ويمضي في الحكاية ويغمس، فيستدرّ منها اللؤلؤ والمرجان،... وأنا بين هذا وذاك أمتح زادي وأصيخ السمع، وأطلق اجتهادي في التخييل وأرسل الدمع؛ فللحكايات في النفس مفعول وأثر، وليس من رأى وشهد كمن سمع الخبر... هكذا قضيت طفولتي مسطولا بالكلام، ووجدت فيه الضالة والجمام"(ص 118).

هل هو مجرد كلام؟ سكن الدواخل؟ وانتهى به الأمر إلى الاستحواذ على الكيان كله، ليُمتّهن بما هو سبب عيش؟ يُفترض أن الكلام، بما تضمّنه من قدرة على تشييد عوالم سحرية، يضحى صناعة تُخرج إلى السطح مبدأ الاعتقاد في سلطة اللسان، فيتحول ما "يُنتج" من مفردات وتعابير إلى تخاييل خالبة للأذهان، هي بمثابة "وعد" بمتعة، لا تقل مكانة عن منتجات باقي الحرف والصنائع الحسية، وإن قلّ مردوده قياسا لها، بيد أن الفارق يكمن في كون الكلام، والسرد، والتطويح بالأفئدة، ينطوي على متعة مشتركة، يكون الحظ الأوفى فيها للمتكلّم ذاته، الذي يطربه الإيقاع بالآخرين في دائرة سحره، لذا لا يمكن أن يكون "الحلايقي" ولا "الدلّال" ولا "الخَطّابة" إلا تنويعا شعبيا على قدرات الإقناع التي اصطنعت لها البلاغة الكلاسيكية قواعد، وتمحّلت لها أسباب الذيوع ومسالك الرسوخ.

وبقدر ما تجتبي حرف الكلام سلط الإقناع، فإن الصنائع الحسية تمتلك صيغ تأثيرها الذهني، لذا كان اختيارها من قبل ممتهنيها رضوخا لهوى باطني، يجعل تكبُّد مصاعبها وتحمّل خيباتها قرين الانتماء إلى عالمها، من هنا كانت مفردة "الصبر" قاعدية في عوالم "الماضون إلى الماضي"، تحتل المقام عينه في سلم إنتاج الأثر، جنبا إلى جنب مع مفردات "الإقناع" و"التولّع" و"الاعتقاد" و"الانتماء". يقول السارد في أحد المقاطع الخاصة بحرفة السقّاء "كنت سقاء ولما أزل أرتدي بدلة السقاء، والماء الذي حملته على ظهري وبه طفت ما زال الماء، وفي الأثناء، تبدل العالم من حولي، وتخطف الموت أهلي، وجار الزمان عليّ، ولم يبق لديّ إلا ما كسبت من الأبناء: ثلاث هن فلذات كبدي، ورابعهن من نسل الحولاء. ويجري الماء، مثلما كان يجري، في الآفاق، وأنا قربتي مثقوبة، وسم الفاقة يجري في عروقي، وليس لي من حيلة ولا لسمّ دائي من ترياق" (ص 33).


تمام جرماني

ولأن الصبر يحتاج إلى دعامات فقد عجّت محكيات الكدح الحرفي بالنماذج النسائية التي تقيم الأود، من أمهات وزوجات وعمات وخالات وذريات البنات، نساء جبلن من جَلَد، ومثّلن قاعدة الانطلاق والعودة، بكلامهن ودعواتهن وأمثالهن وتأنيبهن، تتجدد طاقة الاستئناف، في المسارات ذاتها، أو تبديلها، بما يتيح العيش، بحيث يقتسمن أدوار الفعل والبطولة مع من ينجز العمل، وإن في خلفية بيتية، غير مرئية، لا تكاد تبين حتى تختفي، شأنهن شأن المدينة الحاملة لكل ذلك العنفوان العملي واللساني.

والظاهر أنّ كلّ تلك السرديات المتباينة والمتساندة ما كان لها أن تنتظم لولا تلك الخلفية المدينية التي تشخص كأنثى عاتية، بخصوبتها وصخبها، متدفقة باحتمالات "الرومانيسك"، الملتفع بروائح الدروب والعمائر والمساجد والدور القادمة من الماضي الغابر، وساحتها الأسطورية، بنماذجها البشرية المدهشة، وصوى كلامها الحريف؛ بحيث يُخيّل للقارئ في لحظة ما أن "الماضون إلى الماضي" صيغة من "المراكشيات" النثرية، بانصهار الملامح والأجساد والأسماء في ظلال المكان الساحر، وتأريخها لشق جوهري في تكوينه الاجتماعي والثقافي. لقد ألّف عبد الإله بلقزيز سرديته برغبة في الاحتفاء بجزء من ذاكرته الطفولية، وصيانة أسماء وأشخاص وسلوكيات من النسيان، بيد أنه صاغها أيضا برغبة تبجيل مدينة وقيم، وحفظها من الاندثار بأعز ما يتوسل به المراكشيون "اللسان المبين".

ناقد وأكاديمي من المغرب

معاندة التاريخ

قراءة في مذكرات "يهودي في القاهرة" لشحاتة هارون

نهلة راحيل



"أنا يهودي نعم.. ويساري نعم.. ولكن الصفة الأهم هي أنني مصري.. وفي حدود معلوماتي لا يشترط، لكي أكون مصريا، أن أغير ديني أو أغير معتقداتي السياسية". (يهودي في القاهرة، ص 39).

بهذه المقولة يلخص المحامي المصري شحاتة هارون (1920-2001) ما جاء في كتابه "يهودي في القاهرة" (1987) من رسالة مفادها أن يهود مصر كانوا جزءا لا يتجزأ من المشهد السياسي/الاجتماعي الذي ساد في مصر، والذي اتّسم بقدر كبير من التفاعل بين مختلف طوائفه، ومن هنا فقد حرص هارون على تقديم مذكراته على نحو مخالف للقراءات الصهيونية الحاكمة لتاريخ الجماعات اليهودية في البلاد العربية والإسلامية، وذلك في إطار سعي اليهود المصريين إلى الدفاع عن مفهوم المواطنة في مواجهة الفرضيات الصهيونية التي تدور في معظمها حول محور ثابت لا يتغير وهو تكثيف حالة الاضطهاد وضرورة تهجير اليهود من مصر إلى فلسطين لإنقاذهم من هذا الواقع.

ومن هنا يدحض شحاتة هارون في مذكراته الكثير من تلك الفرضيات الصهيونية التي يأتي في مقدمتها رغبة يهود مصر الدائمة في الهجرة إلى فلسطين لإيجاد وطن بديل يشعرون فيه بالاستقرار، كما يعمل أيضا على نفي الخطاب الصهيوني الذي يتحدث عن تعرض يهود مصر إلى الاضطهاد وإحساسهم بعدم الاندماج في المجتمع الذي يعيشون فيه، لذلك حرص الكاتب بمذكراته على توثيق وضع اليهود في مصر وأسباب دفعهم إلى الهجرة عنها.

وشحاتة هارون يهودي مصري ينتمي للتيار اليساري درس الحقوق في جامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليا) وبها توثقت علاقته باليسار المصري، وانضم إلى التنظيمات الشيوعية التي انتشرت بمصر في أربعينات القرن العشرين، وكان أحد قيادات حزب التجمع اليساري، وقد تمسك بجنسيته المصرية ورفض الرحيل إلى "إسرائيل" التي وصفها في كتابه بأنها "كيان عنصري خرافي ضد التاريخ وضد قوانين الطبيعة".

وكان هارون من أبرز المثقفين اليهود في مصر المناهضين للصهيونية الرافضين لقيام إسرائيل،


توفيق حميدي

لذلك فبعد إعلان قيام "دولة إسرائيل" وتوتر العلاقة بين النظام الحاكم واليهود في مصر، أسس هارون مع رفاقه من اليسار المصري "الرابطة الإسرائيلية للكفاح ضد الصهيونية" في محاولة لتأكيد مصرية يهود مصر ورفضهم للكيان الإسرائيلي، كما كان من أشد المعادين لاتفاقية "كامب ديفيد" التي رأى فيها "اتفاقية سلام أميركية بشروط الصهيونية الحاكمة في إسرائيل، وبالتالي فإنها ضد مصالح الشعبين الفلسطيني والإسرائيلي" (المذكرات، ص 61)، كما أنها - في اعتقاده- لن تحقق السلام سواء لإسرائيل أو لمصر أو لبقية الشعوب العربية، لأن مفهوم "السلام" بها يكرس المصالح الأميركية في المنطقة.

وفي إطار سعيه الدائم إلى التأكيد على أنه مواطن أصيل ينتمي للشعب المصري، اشترك هارون في "الاتحاد الاشتراكي العربي" عام (1963)، وانتمى إلى الحزب اليساري التوجه "حزب التجمع المصري" الذي كان عضوا مؤسسا فيه منذ قيامه عام (1976). وقد اعتُقل عدة مرات إما بسبب اتهامه بأنه "يهودي يساري ينظم المظاهرات"، أو أنه "جاسوس يعمل لحساب إسرائيل"، وفي عام (1979) اعتُقل هارون بسبب معارضته لمعاهدة السلام المصرية الإسرائيلية، وكان أحد المطلوبين في حملة اعتقالات سبتمبر (1981) وفق قرارات التحفظ على القوى الوطنية في مصر وقمع السياسيين المعارضين لاتفاقية كامب ديفيد.

يهودي مصري ضد الصهيونية

أدرك هارون - مثل عدد كبير من اليهود العرب- أن الحركة الصهيونية تعد في حقيقتها حركة أوروبية استعمارية لا تعبّر عن مصالح اليهود بقدر ما تعبر عن أطماع حفنة من اليهود الأوروبيين، وأن أتباع الصهيونية وقادتها لم يكونوا بعيدين عن مشاعر التملك والسيطرة الخاصة بأبناء شعوب أوروبا على بقية شعوب العالم، فيؤكد بمذكراته أن الصهيونية حركة

عنصرية توسعية تعدّ في مضمونها امتدادا للفكر الاستعماري الأوروبي "يتعين علينا أن نشير إلى أن الصهيونية بتياراتها ولدت في أوروبا، وصدّرت إلى الشرق الأوسط بواسطة الاستعمار، وهي تمثل نزعة بورجوازية صغيرة سلفية، تماما كأي نزعة تستخدم الدين أو العرق، وبسهولة تسقط وتتحول لسلاح في يد الاستعمار" (المذكرات، ص 71).

ويوضح كذلك أن قطاعا عريضا من اليهود المصريين قد أدرك أن الصهيونية حركة استعمارية غربية تضمر الكراهية لأيّ مكون شرقي أو عربي، ويرى أنها "نشأت كيانا استعماريا.. نظاما عنصريا عدوانيا يضطهد الإنسان ويتحدى قيم الديمقراطية.. وهي ليست كيانا يهوديا بكل تأكيد" (المذكرات، ص 43).

وفي هذا الإطار، يعلن الكاتب رفضه للصهيونية ويطلق عليها اسم "العدو" باعتبارها شكلا من أشكال الاستعمار الأوروبي الذي تجب مقاومته، ويصرح "إن يقظة الجماهير وتعبئتها الدائمة وإطلاق قدراتها الكفاحية (مادية، ثقافية، وعسكرية) هو الضمان الوحيد للمزيد من الضغط على العدو (الاستعمار والصهيونية)، فالمزيد بالتالي من الانتصارات" (المذكرات، ص 34)، فينصح اليهودي أيّا كان موطنه أن يتبنى قضايا الوطن الذي ينتمي إليه.

ينفي هارون الكثير من الفرضيات الصهيونية المتعلقة بتاريخ يهود مصر، والتي تسعى إلى اختلاق واقع تاريخي موحد ورسمي لجميع اليهود قائم على اشتراطات الحركة الصهيونية "الإشكنازية" التي تقدم مروياتها التاريخية رؤية تدعم حالة الاضطهاد التي تعرض لها يهود أوروبا وتحاول تطبيقها على تاريخ يهود الشرق، عبر إغفال الوجود اليهودي المثمر في ظل الحضارة العربية الإسلامية، كي تشرعن دورها كحركة جاءت لإنقاذ اليهود، فيؤكد بمذكراته "إن مصر لا تعرف ما يسمى بمعاداة السامية، فقد توجد مشاعر معادية لليهود ولكنها رد فعل للعدوان الإسرائيلي، وهذا شيء مختلف تماما عن معاداة السامية في أوروبا. ففي أوروبا يعادون اليهود لأنهم يهود. أما في مصر، فإن صورة اليهودي قد اختلفت عندما ظهر الصهيوني على المسرح.. وأيّ تغير في نظرة الشعب المصري إلى المواطن اليهودي ناجم عن سلوك الدوائر الحاكمة في إسرائيل واتجاهاتها العدوانية" (المذكرات، ص 40).

وبهذا يؤكد أن اليهود قد عاشوا في مصر – جنبا إلى جنب مع المسلمين والمسيحين – كمواطنين من أبناء الدولة، وبرزت منهم شخصيات عديدة لعبت دورا لا يستهان به في المجتمع المصري، مثل هنري كوريل ويوسف درويش، وذلك قبل تعرض يهود مصر في خمسينات القرن العشرين لموجة من العداء في إطار الخلط المتعمد بين مصطلحي "يهودي" و"صهيوني"، الذي أثارته حركة الإخوان المسلمين حينها، حيث لم يفرقوا بين اليهودية كديانة والصهيونية كأيديولوجيا، وهو ما دعّم الدعوة الصهيونية بالمساعدة على انضمام أعداد من اليهود إليها والاضطرار إلى هجرة كثير من يهود مصر إلى إسرائيل.

فشغل تأكيده على اندماج يهود مصر في وطنهم وعدم استجابتهم لتضليل الدعاية الصهيونية الزائفة لهم من أجل الهجرة إلى إسرائيل مكانة مركزية بمذكراته "أرى أن اليهود أو أيّ أقلية دينية أو عرقية لا بد أن تشارك بقية المواطنين في هذا البلد أو ذاك من أجل تحقيق الديمقراطية والتحرر... أنا شخصيا عملت بما أعتقد، شاركت وما زلت أشارك الشعب الذي أنتمي إليه، شعب مصر، في نضالي من أجل التحرير" (المذكرات، ص ص 72 – 73).

في هذا الإطار، يدحض هارون فرضيات الخطاب الصهيوني حول خلاص اليهود من خلال توطينهم في فلسطين وشعور الاشتياق الجمعي الذي يحثهم على العودة إلى القدس، تجلّى ذلك في تعزيز ارتباط يهود مصر بدولتهم وانتمائهم إلى حضارتها العربية ونفي رغبتهم في الهجرة إلى "أرض الميعاد" كي يتخلصون من إحساسهم بالاضطهاد وعدم الاندماج كما تروج الصهيونية "لقد عاش اليهود في ظل الدولة الإسلامية مواطنين على قدم المساواة مع غيرهم، فصبوا كل ثمار عقولهم في تيار الحضارة الإسلامية العام، وقد حملني هذا على أن أرفض كل فكرة تجعلني مختلفا عن بني وطني أو منفصلا عنهم. ومن هنا نشأت كراهيتي للفكرة الصهيونية" (المذكرات، ص 41).

والحقيقة التي لا خلاف عليها أن إسرائيل تعاني من أزمة داخلية ناجمة عن الاختلافات الثقافية بين المهاجرين اليهود الوافدين إليها من بلدان مختلفة، أوروبية وعربية، وقد فشلت سياسات "بوتقة صهر" التي لجأت إليها الحكومات الإسرائيلية لصهر الثقافات المتعددة في بوتقة إسرائيلية واحدة بهدف خلق مجتمع جديد ومتجانس، وسيطرت الانقسامات بين فئات الدولة، وخاصة بعد تمسك يهود البلدان العربية بهويتهم العربية ورفضهم لصهر ثقافتهم العربية ودمجها في نسيج ثقافي موحد تشكله الطبقة المهيمنة من اليهود الإشكناز/الأوروبيين.

ولذلك يدحض هارون بمذكراته الفرضية الصهيونية المعروفة باسم "بوتقة الصهر"، معلنا فشل إسرائيل في صهر كل اليهود الوافدين إليها داخل مجتمع واحد متجانس، ويرجع ذلك في رأيه إلى "أن إسرائيل أسوة بأيّ دولة من دول العالم فيها طبقات تتناقض مصالحها... بل وتتنازعها أيديولوجيات نتيجة للجذور التاريخية المتباينة لسكانها من اليهود" (المذكرات، ص 94)، ويطرح – بالتالي – ضرورة مراعاة الاختلافات الثقافية داخل المجتمع الإسرائيلي لتحقيق الانسجام بين أفراده، وهو ما رفضت السرديات الصهيونية إقراره؛ لأن الاعتراف بالتعددية الجمعية الثقافية لليهود يطوي بداخله الاعتراف بأن ثقافة المجتمع الإسرائيلي ليست سوى تجميع لثقافات تطورت في سياقات تاريخية ولغوية مختلفة.

وقد أدت الأصول الأوروبية للمهاجرين اليهود الأوائل إلى رفض كل ما هو شرقي والنظر إلى مهاجري الدول العربية نظرة دونية، حيث اعتبرتهم السلطة – بتعبير المؤرخ شموئيل أمير – "بدائيين وغير ملائمين لتحقيق الحلم الصهيوني الأوروبي"، ويثبت هارون في مذكراته هذا الرأي معترفا بالسياسات العنصرية التي تمارسها إسرائيل ضد اليهود ذوي الأصول العربية والنظرة الأحادية التي تعتمدها المؤسسة الصهيونية متبنية أفضلية الثقافة الغربية "إن حكومة إسرائيل تعامل العرب وحتى اليهود منهم معاملة عنصرية، لكنها حكومة دكتاتورية عسكرية عنصرية، تعلن بمنطقها تأييدها للاضطهاد العنصري في أفريقيا الجنوبية وللوحشية الأمريكية في فيتنام" (المذكرات، ص 13).

ويدحض شحاتة هارون في مذكراته عددا من الفرضيات الصهيونية التي لما يسمى بـ"العبقرية اليهودية" التي تردد – زيفا – أن العقل اليهودي يتفوق في حد ذاته على عقول "الأمم" الأخرى أينما وُجد. وهنا يرفض الكاتب الاعتراف بتفوق أيّ جنس ويرى أن اليهود "لا يختلفون عن أيّ أقلية في أيّ مجتمع. فالأقلية تميل إلى تسليح نفسها بالعلم أو المال، وكلاهما يعطي فرصة أكبر لظهور المواهب. أما ما يسمى التفوق اليهودي، فهو خرافة" (المذكرات، ص ص 39 – 40)، فـ"موسى بن ميمون" أو "يعقوب القِرقِساني" أو "سعديا الفيومي" وغيرهم هم مفكرون عرب اعتنقوا اليهودية وتفاعلوا مع التراث العربي الإسلامي الذين يعيشون داخله ومن خلال هذا التفاعل نضجت "عبقريتهم العربية اليهودية".

ومن الجدير بالذكر أن بعض اليهود الذين هاجروا إلى فلسطين قبل قيام الدولة وبعدها، لم يهاجروا تأثرا أو اقتناعا بالفكر الصهيوني الذي هدف إلى إنشاء "وطن قومي" لليهود، إنما هاجروا بسبب ضغوط الظروف السياسية وأعباء الحياة الاقتصادية، والدليل على ذلك هجرة الكثيرين منهم إلى الولايات المتحدة الأمريكية وليس فلسطين.

ولذلك يؤكد هارون على اضطرار بعض اليهود المصريين إلى الهجرة من مصر إلى بعض الدول الأوروبية وأمريكا وليس إلى إسرائيل لأسباب اقتصادية واجتماعية، خلافا لما تردده الفرضيات الصهيونية من رغبة اليهود الملحة في الهجرة وحنينهم الدائم إلى "أرض الميعاد"، "الذي أعرفه أن عدد اليهود في مصر والذي كان يجاوز المئة ألف في الثلاثينات لم يبق منهم سوى ما لا يزيد على 180 فردا، والذين هاجروا لم يهاجر منهم إلى إسرائيل إلا ما بين 20 و 25 في المئة والباقي ذهبوا إلى أوروبا وأمريكا" (المذكرات، ص 73).

فيصف – لذلك – تطلع إسرائيل إلى تجميع اليهود جميعا داخلها في إطار تحقيق "حلم إسرائيل الكبرى" بأنه "خرافة أخرى يستحيل أن تتحقق، لأنها ضد التاريخ وضد قانون الطبيعة. فلم يسبق في هذا العالم أن نشأت دولة تتألف من عنصر واحد... إن تصور وجود دولة للجنس اليهودي وحده هو تصور شديد التخلف... وإذا كان التاريخ قد قضى بأن تكون جميع القوميات في العالم الآن خليطا من أجناس مختلفة، فلماذا يقضي لليهود وحدهم بدولة من جنس واحد؟" (المذكرات، ص ص 44 – 45).

وفي هذا السياق رفض شحاتة هارون فكرة الهجرة من مصر إلى إسرائيل كما فعل بعض اليهود بعد عام 1948، مفضلا أن يشارك الشعب المصري نضاله من أجل نيل حقوقه "لن أترك مصر ولو قطعوا رقبتي. إنها وطني، حقي وواجبي.. ثم إنني لم أشعر في أيّ وقت بأن شعبها قد لفظني. وعندما قُبض عليّ وجدت عشرات من المواطنين معي في السجن، ووجدتهم من مختلف الأديان والمعتقدات. ولم أشعر بأنني عوملت معاملة تختلف عنهم" (المذكرات، ص 46)، مما يثبت أن حملة الاعتقالات آنذاك كانت وضع اشترك فيه مع "اليهود" المصريين مسلمون ومسيحيون وكذلك أجانب من جنسيات مختلفة، وكانت معاملة اليهود المصريين داخل المعتقلات لا تختلف عن معاملة بقية المصريين.

وعند سؤاله عن سبب عدم نزوحه من مصر ورفضه الهجرة إلى إسرائيل أعلن "لأنني أرفض أن أنزع عن نفسي.. وباختياري،

صفتي كمواطن وحتى كإنسان، كما أرفض صورة (اليهودي التائه).. على اليهودي كأيّ مواطن أن يتبنى قضايا الوطن الذي ينتمي إليه، فهذا ضمانه، وليست الصهيونية" (المذكرات، ص 41).

وقد حمّل شحاتة هارون الحكومات العربية مسؤولية اضطرار اليهود إلى الهجرة إلى إسرائيل بسبب ما سلكته نحوهم من سلوكيات، فقد كانت الحكومة المصرية في أواخر الأربعينات "سعيدة" - بتعبير محمد أبو الغار - بهجرة اليهود الاختيارية ولم تحاول منعها، لأنها أرادت أن تتخلص من النشاط اليساري والشيوعي بأي طريقة، ولذلك كان قرار الحكومة المصرية هو "إغماض العين" وترك اليهود المصريين يهاجرون.

فيؤكد أن الحكومات العربية قد أمدت إسرائيل بالجانب الأكبر من طاقتها البشرية بالتغافل عن تهجير مواطنيها من اليهود العرب "ينبغي ألا نذهب بعيدا ونتغافل عن حقيقة أساسية وهي أن الحكومات العربية - ومنذ قيام إسرائيل - قد عمدت إلى مدها بالطاقة البشرية عن طريق إرغام سكان دولها من اليهود على ترك أوطانهم، وبذلك أمدوا إسرائيل بستين في المئة من طاقتها البشرية" (المذكرات، ص 65).

جذور الصراع العربي - الإسرائيلي

كان عام 1948 - الذي شهد إعلان قيام إسرائيل - عاما فاصلا في تاريخ يهود مصر، حيث بدأت حملة اعتقالات في صفوف اليهود المصريين والذين تم الاشتباه في نشاطهم الصهيوني، ويقول شحاتة هارون عن هذه الحملة "من أودعوا المعتقلات عرض عليهم البقاء فيها أو المغادرة النهائية، فآثر العديد منهم المغادرة خلال السنتين والنصف التي امتد إليها الاعتقال"(المذكرات، ص 53)، وهو ما يفسر تزايد نسبة المهاجرين اليهود من مصر خلال الأعوام التالية، خاصة مع وقوع عدد من التفجيرات التي استهدفت المحلات التجارية التي يملكها يهود مصر، مثل شيكوريل وأريكو وعدس وبنزايون، كرد فعل على الجرائم الصهيونية ضد الفلسطينيين، مما أسهم في توتر العلاقات بين اليهود وغيرهم من المصريين.

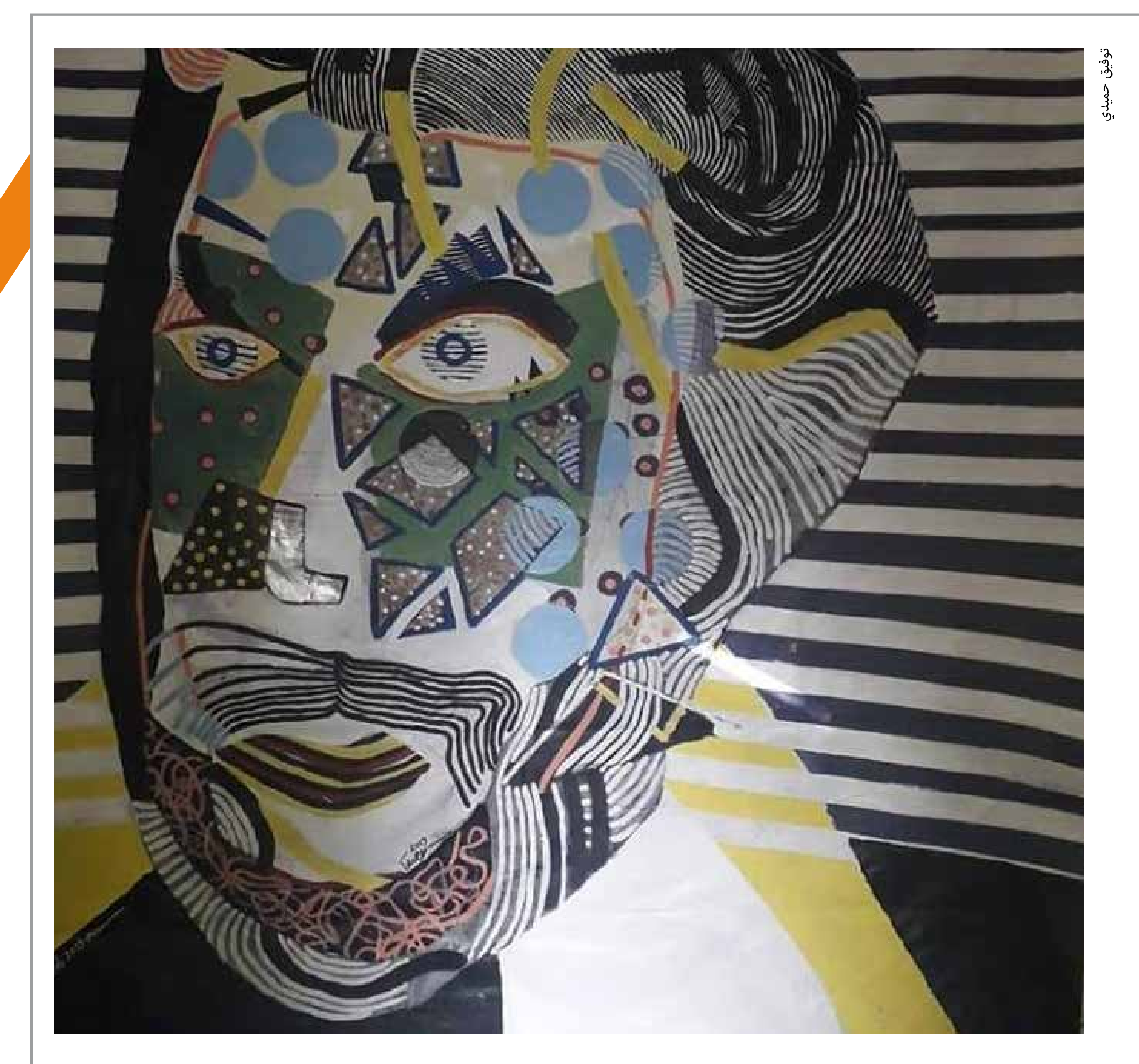
وفي تقرير عن وضع اليهود في مصر قدمه شحاتة هارون إلى منظمة التحرير الفلسطينية في أواخر السبعينات- أرفقه بالمذكرات - يستعرض تغير وضع اليهود في المجتمع المصري بعد الحروب التي خاضتها إسرائيل ضد الدول العربية؛ فبعد حرب 1948 بدأت موجة الإساءة إلى اليهود في مصر عن طريق حرمانهم من إثبات الجنسية المصرية، ووضع أموال غالبيتهم تحت الحراسة ووضعهم في المعتقلات دون تمييز في النزعة السياسية لهم، هذا بالإضافة إلى ارتكاب المؤسسة الصهيونية أعمال إرهابية استهدفت تحطيم المحلات المملوكة لليهود في مصر، لتخويفهم وإرغامهم على الهجرة إلى إسرائيل.

فحرب 1948 مثلما حملت كارثة للفلسطينيين الذين طردوا من بيوتهم وفقدوا أرضهم - كما صرح - كانت لها أيضا انعكاساتها على العلاقات بين اليهود والمسلمين في البلدان العربية والإسلامية. فمنذ ذلك الحين تم تعريف اليهود كصهاينة على أساس ديانتهم فقط، حتى إذا كانوا لم يسمعوا من قبل كلمة صهيونية، وكان نتيجة ذلك انفصال يهود البلدان العربية عن وطنهم دون قدرة على العودة مرة أخرى.

أما بعد العدوان الثلاثي على مصر عام 1956، فقد اتُّبعت الأساليب ذاتها لكن بشكل أكثر إتقانا، حيث تم الضغط على اليهود لمغادرة البلاد دون رجعة، واعتقال الرجال والنساء منهم دون تمييز، ووضعت الحراسة على أموال الإنجليز والفرنسيين وبعض اليهود المصريين، وقد تلت ذلك هجرة أعداد كبيرة من اليهود عن مصر كما صرّح بمذكراته، وذلك في إطار ما تبع هذا العدوان من موجة شعور بالعداء تجاه اليهود باعتبارهم جميعا أعداء للبلاد، حيث كان لاشتراك إسرائيل في العدوان الثلاثي أثر حاسم في إثارة الشعور الشعبي ضد اليهود في مصر.

وفي أعقاب نكسة 1967 - كما أوضح بمذكراته - تم إلقاء القبض على كثير من اليهود في مصر، وأودع العديد منهم في المعتقلات، بينما من كانت له علاقة منهم بالمؤسسة الصهيونية تم تسهيل ترحيله إلى إسرائيل مقابل حرمانه من الجنسية المصرية، كما تم الضغط على البقية الباقية منهم التي رفضت الرحيل لإرغامهم على السفر طيلة ثلاثة سنوات ونصف.

وقد ناقش هارون في مذكراته أبعاد الصراع العربي - الإسرائيلي ضمن دراسة بعنوان "خواطر حول الشرق الأوسط"، أدرجها في كتابه، وتناول فيها طبيعة هذا الصراع ومضمونه وجذوره ورأيه في كيفية التغلب عليه، وأعلن أن الصراع يرتكز في الأساس حول مسألة السيطرة على الأرض، بينما يقوم حله على إقامة دولة فلسطينية على الضفة الغربية وقطاع غزة ثم توحيد الدولتين (فلسطين وإسرائيل) في دولة ديمقراطية واحدة يتمتع سكانها بحقوق متساوية بصرف النظر عن العرق أو الدين "نقطة البدء التي لا مفر منها هي إنشاء


توفيق حميدي

الدولة الفلسطينية العربية. ثم الحوار بين القوى الديمقراطية فيها وفي إسرائيل، تمهيدا لإقامة الكيان الديمقراطي الموحد بعيدا عن العنصرية" (المذكرات، ص 44).

وأخيرا، فإن شحاتة هارون في مذكراته "يهودي في القاهرة" أراد توثيق تاريخ اليهود في مصر كما حدث وليس كما صوّرته الدعاية الصهيونية، فكتب عن حياة يهودي مصري أوقعه قدره في أن يعيش منذ مقتبل عمره في ظروف الصراع العربي - الإسرائيلي، فأثبت أن الكثير من أبناء الطائفة اليهودية في مصر قد شاركوا في الحياة السياسية بها وكان لهم دور فعال بجوار في الدفاع عن استقلالية وطنهم، وكان هذا الشعور نابعا عن شعور وطني مصري لم يتأثر بالأفكار الصهيونية التي فشلت في زعزعة انتماء الكثير من اليهود المصريين لوطنهم، وقد برهن من خلال قراءته لوضع اليهود في مصر، أن اليهود لم يتعرضوا لاضطهاد يمكن مقارنته بما تعرض له اليهود في أوروبا، بل تعرضوا لموجات قليلة من العداء كان سببها تأثير الحروب الإسرائيلية - العربية على ذوبان الفرق لدى الكثيرين بين مفهومي اليهودية والصهيونية، وأن قيام دولة إسرائيل كان سببا رئيسا في خروج اليهود من مصر.

ويمكن القول إن مذكراته قد جسدت بوضوح حلمه بهوية إنسانية تتلاقح داخلها شتى الاختلافات وتمحو قوتها الفروق الإقصائية القائمة على اللون أو الدين أو النوع أو الأصل أو الانتماء وغيرها من أشكال التمييز العنصري، فـ"لكل إنسان أكثر من هوية. وأنا إنسان. أنا مصري حين يُضطهد المصريون. وأسود حين يُضطهد السود. ويهودي حين يُضطهد اليهود". (المذكرات، ص 46).

ناقدة وأكاديمية من مصر

جدل الشعر والرحلة

مخلص الصفير



صدر للناقد العراقي محمد صابر عبيد كتاب جديد عن "الفضاء الرحلي السيرذاتي.. معمارية التشكيل الشعري الملحمي في ديوان 'دفتر العابر' لياسين عدنان" ويدرس في كتابه جمالية الترحال، أو الفضاء الرحلي الذاتي في تجربة الشاعر المغربي ياسين عدنان، من خلال ديوانه "دفتر العابر".

أسعد فرزات

بهذه كتابه "البطل الذي يحمل ألف وجه" يرى جوزيف كامبل أنه، وفي جميع الأساطير وثقافات الأزمنة اليونانية، منذ الأوديسة، وحتى الزمن المعاصر، يسير البطل على الدرب نفسه ويسعى إلى الهدف ذاته: التنوير وصيرورة وعي ذاته. ويتخطى البطل في هذه الرحلة عقبات مختلفة، تختبر طبيعة عزمه الشديد وتصميمه وترفعه إلى مستوى من الوعي العالي وإلى مستوى من الوجود الرفيع. من هنا، يتبين لنا أن أسطورة أيّ شخص إنما ترتبط بـ"الرحلة" التي يقوم بها البطل، على امتداد العمل، وهي رحلة روحية، وليست جسدية فقط. حيث يخوض البطل رحلته ويواجه أزماته وكل ما يمكن أن يعترض سبيله، ليواصل حتى النهاية، ولا يهم إن انتهت الحكاية بالحياة أو الموت. ولنا أن نستحضر مرة أخرى الصورة الشعرية الشهيرة للشاعر الإسباني أنطونيو ماتشادو، حيث لا وجود لطريق أبدا، بل إن "الخطى هي التي تصنع الطريق"، وما يهم هو اجتياز الرحلة، لا الوصول، لأن الوصول ربما لن يتحقق، وحتى لو تحقق فسوف يكون مجرد نتيجة حتمية.

وعلى المنوال نفسه، سوف يخوض محمد صابر عبيد رحلة نقدية تقتفي الأثر الجمالي الشعري لياسين عدنان في "دفتر العابر". وليس العابر هنا إلا ذلك الشاعر الذي يخوض رحلته الأبدية. وما "الدفتر" إلا استعارة مناسبة تليق بالعابر، بوصفه السجل الذي يدوّن فيه الشاعر الرحالة ملاحظاته ومشاهداته أثناء الحلّ وآناء الترحال.

رحلة الناقد

يبدأ الناقد رحلته مع ديوان ياسين عدنان بوصفه الفضاء الذي تجري فيه وقائع هذه الرحلة النقدية والجمالية، معلنا أنه إنما يبتكر منهجه ورؤيته النقدية من "جوهر النص الشعري وحساسيته وطبيعته ومزاجه وفضائه، على النحو الذي يسمح لنا بتسخير خبرتنا وذائقتنا ورؤيتنا العابرة

للنظرية والمنهج والسياق والأداة والممارسة، وترك أدوات الفحص شديدة الانتباه بمزاج نقدي حر وديمقراطي وحداثي، يعمل بأفق مفتوح لا يدين بالولاء والانتماء إلا إلى النص ولا شيء غير النص". ولعل هذا ما أسماه ناقدنا الممارسة النقدية الحرة، تلك التي تتحرر من أيّ مرجعية نقدية خاصة بمقاربة قصيدة النثر العربية. فكما تتحرر قصيدة النثر من قواعد الماضي ومقتضيات المرجع، يتخلص الناقد من سلطة المنهج، وليس ينقاد ههنا إلا إلى النص يتماهى معه، ويتحدث بلغته، كما يتضح من مقدمة الكتاب، حيث يتحدث الناقد عن "الرؤية العابرة"، و"الفضاء الرؤيوي"، و"العبور من التجربة إلى الكتابة"...، وهو يتحدث عن ديوان "دفتر العابر". بل إنه سيبتكر مصطلحا نقديا خاصا بقراءة هذا الديوان دون غيره، وهو مصطلح القصيدة الرحلية السيرذاتية، "والذي نعده مصطلحا جديدا في هذا الباب، ابتكرناه هنا كي يستجيب لمحطات قراءتنا النقدية صوب هذا الكتاب".

هكذا، تلتقي في عنوان الكتاب سلسلة من أجناس الكتابة والقول الأدبي، من الرحلة إلى السيرة، ومن الشعر إلى الملحمة. ولئن كان الناقد قد تحدث عن التشكيل الشعري الملحمي في هذا الديوان، فهو يعدنا أيضا بتحقق النبوءة النقدية لتزفيتان تدوروف حين أكد في دراسته حول الأدب العجائبي أنه لن يكون هنالك في المستقبل إلا كتاب واحد، قد يلاقي بين كل الأجناس الأدبية، وقد يستغني بها عنها... ولهذا، اختار صاحب الكتاب أن يؤسس لبحثه النقدي بمدخل عن أسئلة قصيدة النثر، انطلاقا من سؤال الأجناس الأدبية، بما هو سؤال إشكالي وسجالي. وهي القصيدة التي ظلت وتظل تستعير من الرواية والسينما والتشكيل والدراما، لكنها تبقى قصيدة في البدء والمنتهى... كما أن ما يميز قصيدة النثر اختلافها من شاعر إلى آخر، ومن ديوان إلى ديوان، ومن قصيدة إلى قصيدة، في تجربة الشاعر الواحد أو تجاربه. وهذا ما يفسر لنا نزوع الناقد محمد صابر عبيد إلى إصدار كتب نقدية تنصرف إلى دراسة الديوان الواحد. بل إن ديوان "دفتر العابر" يمكن عده نصا واحدا منسرحا ومسترسلا، والأمر نفسه بالنسبة إلى ديوان نوري الجراح، موضوع الكتاب النقدي السابق لهذا الناقد العراقي.

ولئن كان الأصل في قصائد النثر هو أن تتعدد، وفي الطريق إليها أن يتجدد، فإن الأصل فيها أن تحقق الدهشة أيضا، "وبما أنها قصيدة التنوع والإدهاش فمن مصلحتها تماما ألاّ تنضوي تحت أيّ توصيف يسجنها ويحجّم تموّجها، وأن لا تلتزم بأيّ مقولة تحبس أنفاسها الحرة وتشعّها في نمط وقالب."

فضاء مشترك

بهذا، تغدو قصيدة النثر فضاء مشتركا يجمع الشاعر والناقد معا، وهما يستضيفان فيه ثالثهما الذي هو القارئ. ثم إنه فضاء رؤيوي بتوصيف الناقد، وتلك تسمية أخرى. لهذا، يتجسد فضاء قصيدة النثر بما هو فضاء مغاير في الشعرية العربية...

لكن، بالرغم من نزوع الناقد نحو قراءة كل تجربة وكل ديوان في شرطه النصي، إلا أن ثمة مشروعا نقديا رحبا يصدر عنه محمد صابر عبيد، وهو الاشتغال على الفضاء، منذ "الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر"، كما تدارسه في كتابه الصادر سنة 2010، انتهاء إلى هذا الكتاب عن الفضاء المرجعي، والمقصود به الفضاء الرحلي السيرذاتي الذي تنكتب فيه وعنه وداخله قصيدة النثر. لأجل ذلك، فنحن أمام مشروع نقدي في صيغة متجددة ومتحررة، أو لنقل إننا أمام "نقد نثري"، إذا أردنا أن نستعير تسمية لوجهة النظر من موضوعها الذي هو قصيدة النثر.

ويعود الناقد إلى مقولاته حول الفضاء التشكيلي، وهو يحلل "فضاءات الديوان"، من فضاء الإهداء وفضاء التصدير، إلى فضاء التفاصيل إلى فضاء المحكي الشعري، مستعيرا هذا الفضاء من الدراسة المرجعية لجون إيف تادييه، الذي اقترح الحديث عن جنس أدبي ملتبس يتردد ما بين الرواية والقصيدة، وما بين الشعري والسردي. وجب، في هذا السياق أن ننتبه إلى أن ديوان "دفتر العابر" لياسين عدنان إنما صدر قبل روايته "هوت ماروك". أذكر أنني قدمت هذا الشاعر في المهرجان الوطني للشعر المغربي الحديث بشفشاون، قبل صدور الديوان، فوصفته بأنه رواية. وكان الشاعر يومها قد شرع، بالفعل، في كتابة روايته الأولى.

أما صابر عبيد، فقد اصطفى دراسة فضاء التفاصيل، هنالك حيث يكمن شيطان الشعر دائما. والحال أن ياسين عدنان لا يكتب قصيدته بصور شعرية مجردة ومشاهد كبرى بلغة السينمائيين، بل ينصرف إلى التفاصيل مباشرة، حيث "يفتح العابر في أول الرحلة دفتره كي يسجل سيرته الرحلية في أرض التفاصيل التي تجتهد في إنشاء الصور المعبرة عن جوهر الفكرة"، يقول الناقد. ذلك أن التفاصيل هي ما يصنع الفكرة والصورة الكلية، وهي التي تُقَصِّدُ القصيدة وتبنيها وتشكل عوالمها. يقول الشاعر "ثم رحلنا إلى جنة النار/كنت أحمل/سماء بأجراس مقرحة على كتفي/وأنوء بغيوم من الملح والنعاس"، فيعلق الناقد بكون العابر إنما "يتجسد هنا بوصفه مشاء خرافيا يُذكّر بالرحالين الكبار الباحثين في بطون الحكايات عن جدوى الأشياء ومصير النهايات، فيصور العابرُ نفسه وهو يحمل السماء 'سماءه' في تفاصيلها".

وهذه "القصيدة الرحلية" لا يكتبها إلا شاعر رحالة مثل ياسين عدنان، وهي ليست رحلة خيالية، كما فعل أحد أسلافه المراكشيين، وهو "ابن المؤقت"، صاحب الرحلة الخيالية الشهيرة. بل هي رحلة تحكي مشاهدات وتروي مصادفات ووقائع جرت في قارات وبلدان وعواصم وهوامش في أدنى الأرض... من المدينة الصغيرة ورزازات التي استقر بها في عهده الأول، إلى أقصى أرجاء المعمور، كما زارها عدنان في رحلته شرقا وغربا.

أما في فضاء المحكي الشعري، فلقد آثر الناقد أن يستوقفنا عند جدل السرد والحوار، قبل أن نواصل الرحلة معه، ومع شاعره، على أنه جدل شعري ينحاز للمتن الشعري وفضائه اللغوي والصُّوَري والإيقاعي، كما يقول الناقد. والشاهد عنده رحلة الشاعر إلى بروكسيل، وحركية هذه الرحلة بما تنتجه من "مواقف ومخاطبات" وتفاصيل سردية وحوارية "في الطريق إلى بروكسيل، كانت شهية جارتي في الرحلة مفتوحة للثرثرة: ما اسمك؟ سألت. ياسين، أجبتُ... وأنت. ما اسمك يا جسدا من قشدة طرية يا روح ملاك الطائر؟ بيغي، غمغمت. اسم إنجليزي مشتق من مارغاريتا... وماذا تفعل في بروكسيل؟ سأزور أخي هناك. أعرف، تعرفينه؟ إنه فعلا يشبهني، فنحن توأمان.. لا.. لم أقصد.. عنيت أن مغاربة كثيرين يقيمون في العاصمة...". وإذ نعلم أن في ما يرويه ياسين شيئا من الحقيقة كما تحدث في مرجعها/الواقع، أيقنا أننا أمام ميثاق رحلي وسيرذاتي. لكنها رحلة شعرية في النهاية، لم تحدث في الواقع كما هي، وإنما هي صورة شعرية كلية لرحلات شتى قادت الشاعر إلى بروكسيل، وإلى زيارة أخيه. ثم تعليقا على هذا المقطع السيرذاتي، وهذا المشهد الرحلي الشعري، يرى الناقد كيف "يمتد هذا النص السردي الحواري على فضاء غزير من المحكي الشعري، يرصد جزءا مهما من رحلة العابر". وكما يتجلى الواقع ويحضر المرجع في "دفتر العابر"، يتدخل الشعر ليسمو بالرحلة من الوثائقي إلى التخييلي، ما دام الرحالة لا يغادر موطنه إلا من أجل الابتعاد عن المرجع والتنائي عن الواقع. شأنه في ذلك شأن الشاعر، بما هو أفاق يخترق الآفاق. أما الحوار، فبقدر ما يمنح قصيدة النثر ملمحها السردي، بقدر ما يوهمنا بالواقع، ليشدد على عمقها الشعري في نهاية المطاف. وإمعانا في جدل الشعري والسردي، هذه المرة، أمكن القول إن الشاعر في المشهد الحواري يتقمص دور الراوي، وهو حين يتوسل بالحوار لا ينسخ واقعا سبق النص، ولكنه ينشئ عملا شعريا نثريا له اشتغاله التخييلي الخاص، كما يوضح لنا معجم السرديات في هذا الباب. ويمكن هنا أن نضيف نوعا رابعا من أنواع الحوار، وهو الحوار الشعري، إلى جانب الأنواع الثلاثة التي حددها سيلفير دورير، حين تحدث عن الحوار التعليمي، حين يكون المخاطَب غير عالم بالجواب، ثم الحوار الجدلي، لما تكون العلاقة متكافئة بين المتحاورين، بما يفضي إلى اقتناع طرف منهما. ثم الحوار السجالي، حين يكون هدف كل متحاور دحض حجج الآخر. أما غاية الحوار الشعري فجمالية خالصة، حيث لا يخاطب فيه المتحاوران بعضهما بقدر ما يخاطبان المتلقي...

ثم ما بعدها، يعقد الناقد فصلا للحديث عن جدل المكان والشخصية، ذلك أن الشخصيات إنما تتنوع في "دفتر العابر" بتنوع الفضاءات والأمكنة، وتختلف ثقافاتها ونظراتها. وهذا ما يقودنا إلى قراءة الفصل الموالي عن "الفضاء الرحلي وتجليات الآخر"، وهو مبحث في شعرية الغيرية وغيرية القصيدة... كما يبدو عدنان واعيا باشتغاله الرحلي، شعريا، حين يحيل على ابن فضلان، صاحب أشهر الرحلات الغربية، وهو الرحالة الكبير الذي نحتفي اليوم بمرور عشرة قرون على رحيله ورحلته، مثلما نحتفي في هذه القراءة بدفتر العابر وناقده.

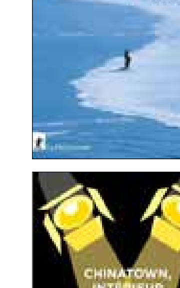
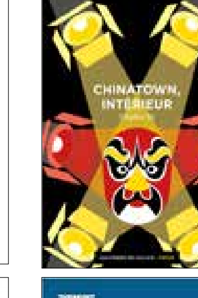
نعم، إن الرحلة فعل شعري، والرحالة شاعر ما دام لا يرتبط بالواقع، ويغادره باستمرار. الشاعر هو "العابر" والمترحل، منذ الأساطير الإغريقية إلى ذلك الشاعر العربي الرحالة الذي أقبل يحكي الترحل وأقفر يبكي التبدل والخراب، وهو يواجه الأطلال والأقدار...

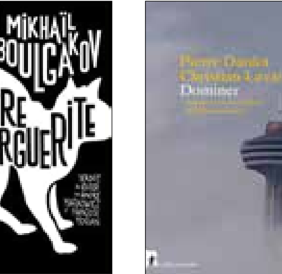
في كتاب للمفكر الفرنسي إيمانويل ليفيناس عن صديقه موريس بلانشو، صاحب "الفضاء الأدبي"، يتوقف ليفيناس عند تأملات بلانشو في شعر هولدرلين، وعن الإقامة في الشعر واللغة، حسب هايدغر، القارئ الأكبر لهولدرلين دائما. بينما يرى ليفيناس أن إقامة الشاعر – والرحالة أيضا – إنما هي إقامة في اللامكان، حيث ما ينفك يرحل، وما ينفك يكتب، وهو ينثر قصيدته فوق الأرض.

كاتب من المغرب

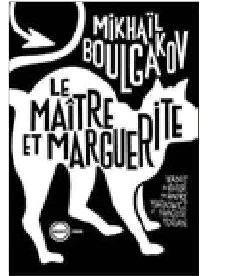
المختصر

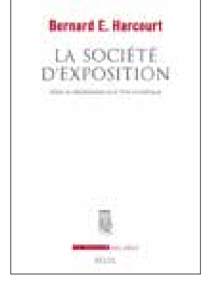
كمال بستاني

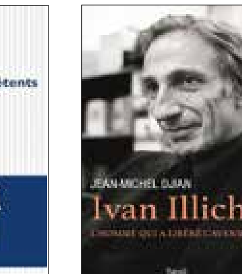











الترجمة كوسيلة عنف وهيمنة

في وقت توشك فيه الترجمة الآلية باستعمال الكمبيوتر أن تحدث نقلة كبرى في طرق تواصلنا وعلاقتنا باللغات، تحاول تيفان صامويو، أستاذة الأدب المقارن بجامعة باريس 3، في كتابها "الترجمة والعنف" تجديد النظرة إلى العمل الترجمي، وفي رأيها أن ذلك لا يتم إلا متى كففنا عن اعتبارها الفضاء الوحيد للقاء سعيد بين الثقافات، وفهمناها كعملية ملتبسة، معقّدة وسلبية أحيانا. تقوم مقاربتها الجديدة على دراسة تاريخ العنف الذي كان للترجمة فيه دور كبير، كالهيمنة الاستعمارية ومعسكرات الإبادة ومجتمعات الميز العنصري والأنظمة الشمولية، وكذلك على حالات أدبية تكشف عن عنف خاص بفضاء الترجمة، وكيف يمكن أن نقلب المعادلة حتى تتحول الفواصل العازلة إلى إصلاح للعنف المرتكب. والكتاب، علاوة على قضية الترجمة، يتوجه إلى كل الذين يهتمون بالحوار بين اللغات، والإمكانية السياسية لخلق عوالم مشتركة.

الرجل الذي حرّر المستقبل

هذا كتاب لجان ميشيل دجيان عن إيفان إيليتش القس النمساوي الذي صار فيلسوفا، وقد عرف كمفكر في الإيكولوجيا السياسية، وناقد شرس للمجتمع الصناعي، إذ كان حذّر منذ مطلع السبعينات من هذا السباق المحموم الذي يقود الإنسانية إلى الهلاك. وإذا كان تقرير دنّيس ميدوز قد حذّر من التلويث الخارجي للأرض، فإن إيليتش أدان التلويث الداخلي للحضارة الغربية. قال عنه إدغار موران "لقد أبهرني بطريقته في انتهاك الأفكار السائدة عن المدرسة والمستشفى والمواصلات، لكي ينبهنا إلى آثارها المضادة، التي تأكدت من بعد تدريجيا. فبينما وجد المجتمع الصناعي والاستهلاكي نسقه، كانت هناك حاجة بالفعل إلى بعض الجرأة لإدانة نهب ثروات كوكبنا وآثار النمو المضرّة. سوف نتذكر أيضًا أننا مدينون له بالدفاع عن 'التعايش'، تلك العبارة التي لم تكن تستخدم في ذلك الوقت. ومن باب الاعتراف بفضله أن نسلط الضوء اليوم على عمله في هذه السيرة الفريدة التي خصه بها ميشيل دجيان."

الرغبة والعصيان في العصر الرقمي

إن الرغبة في الظهور وعرض الذات على الآخر في شفافية غير مسبوقة تصدران عن الأفراد أنفسهم. نعرف منذ مدة أن التكنولوجيات تقع في صميم أجهزة السلطة، فالأدوات التي ابتكرتها التكنولوجيا هي أدوات مراقبة وسيطرة وتحكم، وأدركنا شيئا فشيئا أن استعمال تلك الأدوات التي تبهرنا وتسجننا تغير إطار مجتمعاتنا وبناء الأفراد في علاقتهم بالفضاء والزمن. وكتاب "مجتمع الاستعراض" لبرنارد هاركورت، أستاذ الفلسفة والحقوق في جامعة كولومبيا، يندرج في هذا المجال، ولكنه يذهب أشواطا أبعد في التحليل المعتاد للاستعمالات التكنولوجية الجديدة للمعطيات الرقمية. فهو يبين لنا من خلال أمثلة عديدة أن رغبتنا الشديدة في الوصول إلى كل شيء، فورا، لم تخلق مجتمع تحكّم ومراقبة فقط، وإنما أيضا مجتمع تعرّ ونرجسية.

بولغاكوف في ترجمة جديدة

درج أندري ماركوفيتش في الأعوام الأخيرة على إعادة ترجمة الأعمال الروسية الكبرى، بعد أن لاحظ تلاعب المترجمين بأصولها لإخضاعها للذائقة الفرنسية. بعد روايات دستويفسكي، قام هذه المرة بإعادة ترجمة رواية "المعلم ومارغريتا" لميخائيل بولغاكوف ترجمة لصيقة بالنص الأصلي. تروي الرواية زيارة الشيطان، وولاند كما أسماه الكاتب هنا، لموسكو رفقة أعوانه، ليجول في عالم تسوده الغرائز الدنيا، حيث الخبث والحسد والجبن سمات مميزة، ويدخل الغريب والعجيب إلى العاصمة الروسية ليدمر العقلانية المنحرفة للإدارة السوفييتية، التي تعجز عن فك طلاسم السحر الأسود. وكلما كانت ردود فعل السلطة سلبية أو غبية، ازداد وولاند استهزاء، وازداد النظام تأييدا لسخرية هذا الكائن، رغم أنه يطعن في سردية السوفييت، ويبين تهافتها.

المجتمع السوفييتي بعد ستالين كما قبله

يسرد ييغور غران مطاردة الكا جي بي لأبيه الكاتب الروسي أندري سينيافسكي خلال الستينات، في كتاب يجمع بين السيرة والرواية التاريخية والكوميديا والرواية البوليسية، ليسلط الضوء على طبيعة النظام السوفييتي في الستينات، ويعطي الدليل على أن الحرية كانت تعيش في الخفاء وهي ترزح تحت ثقل السلطة الشمولية. في هذا الكتاب، وعنوانه "المصالح المختصة" وصفٌ لما كانت عليه التوتاليتارية دون ستالين. بعد أن هلك الوحش، وأدينت جرائمه، أطلق سراح عدد كبير من المساجين، وخفّ الرعب قليلا، ولكن كل مجالات الحياة الاجتماعية، من الاقتصاد إلى الفنون، ظلت كما كانت قبل 1956 محكومة بأيديولوجيا الحزب، مثلما ظلت كل الجهود الفردية والجماعية موجهة لغرض واحد هو تعزيز الشيوعية. ولم يسلم من ذلك حتى المجال الأدبي، حيث حددت نظرية الواقعية الاشتراكية خصائص أدب جعل أساسا لخدمة هدف مشترك لا يمكن النأي عنه، وحيث ينبغي أن يكون البطل إيجابيا والمناخ العام باعثا على التفاؤل.

الكاثوليكية الفرنسية رهان اليمين

يستعرض يان ريزون دو كلوزيو في كتاب "ثورة كاثوليكية مضادة" التحول الذي تشهده الكاثوليكية الفرنسية في الأعوام الأخيرة، ويعتقد أن مصير الكنيسة مرهون اليوم بمن بقي من أوفيائها الذين رفضوا الأصولية والتقدمية وقبلوا المجلس الفاتيكاني الثاني، لكنهم استعاضوا عن آثاره المزعزعة للاستقرار بزيادة الولاء لسلطة الفاتيكان. فهم إذ ظلوا مستمسكين بلاهوتية يوحنا بولس الثاني ثم بنديكتوس السادس عشر، يعتبرون أن الديمقراطية ينبغي ألا تتحرر من النظام الطبيعي. ومنذ معارضة قانون سيمون فيل الذي شرّع الإجهاض وخبرتهم النضالية ما فتئت تغتني، وقد كشفت المطالبة بـ"التظاهرات للجميع" عن قوتهم، لكن تلك القدرة على التعبئة لا يمكن فهمها بمعزل عن تطورات الحياة السياسية، فالكاثوليكية، حين تستعمل كحدّ للهوية الوطنية ودعامة أخلاقية للجمهورية أو رافعة لوعي إيكولوجي، صارت مصدرا سياسيا شرعيا، مثلما صار الحصول على أصواتها رهانا في صفوف اليمين.

من داخل تشاناتاون

"تشاناتاون من الداخل" رواية مذهلة لشارلز يو، وهو أميركي من أصول تايوانية، ينتقد فيها المجتمع الأميركي بعامة، والآلة الهوليودية بخاصة. وقد صاغها في شكل سيناريو سلسلة تلفزيونية بوليسية، بالأسود والأبيض، وديكور مطعم خيري في قلب تشاناتاون "غولدن بالاس"، ويسلط فيها الضوء على أحد الأبطال، واسمه فيليس وو، يؤدي دورا صغيرا

في "آسيوي الخدمات"، فيمزج الخيال بالواقع، متلاعبا بالدور الذي يرغب كل واحد في أدائه، ليحوزه في الحياة كما في الشاشة. في الرواية أيضا معالجة جديدة لبعض الثيمات الكلاسيكية كمسار عائلة من المهاجرين، وأشكال العنصرية، والبحث عن شعور هووي. وقد استطاع أن يكون مقنعا إلى حدّ بعيد في معالجته تلك المواضيع بفضل أصول عائلته التايوانية ودراسته الحقوق في جامعة كولومبيا، وبداياته المهنية في بعض مكاتب المحامين ومشاركته ككاتب سيناريو في مسلسلات تلفزيونية.

اليسار الفرنسي والأنوار

منذ عدة أعوام، يتعاقب نقد راديكالي لصميم إرث الأنوار، أي العقلانية والتقدمية والكونية. هذا النقد يزعم تبني انعتاق المهيمَن عليهم، وخاصة الأقليات التي تتعرض للتمييز، كعلامة تقليدية فاصلة بين مختلف تيارات اليسار، ولكنه لا يشكل امتدادا لها منذ ظهور الحركات الاشتراكية والشيوعية والأناركية، التي مثل أفقها توسيعا لمعارك فلاسفة الأنوار البورجوازيين. فهل أن جانبا من اليسار يتنكر لنفسه؟ تتساءل ستيفاني روزا، الباحثة المتخصصة في الأنوار والثورة الفرنسية، في كتابها "اليسار ضدّ الأنوار"، وهو امتداد لبحوثها السابقة عن إرث القرن الثامن عشر في العالم المعاصر، وعن تحول الطوباوية إلى برنامج سياسي. والكاتبة لا تضع مثالا لرجال التنوير الذين تتجاهل جوانب كثيرة مظلمة (كالعنصرية والتمييز بحسب الجنس والاستعباد). كما أنها لا تنفي ما تعانيه الأقليات من ظنون، تلك التي يتجاهلها أحيانا مناضلو اليسار والواجب يقتضي أن يجعلوها من قضاياهم الأولية.

أزمة المهاجرين في عيون زيغموند باومان

من مؤلفات عالم الاجتماع البولندي زيغموند باومان التي ترجمت إلى الفرنسية بعد رحيله كتاب بعنوان "غرباء على أبوابنا"، يعالج فيه صاحب "المجتمع السائل" أزمة اللاجئين. من قديم الزمان، يطرق الهاربون من ويلات الحروب والمجاعات الأبواب الأكثر أمانًا. أولئك الفارون هم غرباء مسكونون بالخوف والجزع. أمام هذا الوضع الذي شهد منه التاريخ أمثلة كثيرة، تتحدث وسائل الإعلام في هوس عن "أزمة هجرة" تهدد نمط حياة الغربيين، فيتولّد ارتباك أخلاقي حقيقي. هذا الشعور المنتشر في المجتمعات الغربية هو الذي يتوقف عنده عالم الاجتماع البولندي ليبين كيف استغل رجال السياسة والأحزاب ذلك الخوف لنشره في أوساط الطبقات الضعيفة، مع وعد بأنها لن تقيم الجسور بل الجدران والسدود. لئن كان هذا الوعد يطمئن على المدى القصير، فإن مآله الإخفاق على المدى الطويل، لأن هذه الأزمة تهمّ البشرية جمعاء، لكونها مدينة لبعضها بعضا، ما يحتّم ابتكار طرق جديدة للعيش معا.

إعادة النظر في علاقتنا بالعالم

الهيمنة على العالم، استغلال موارده، تخطيط مجراه... يبدو أن المشروع الثقافي للحداثة الغربية قد بلغ منتهاه، وأن العلم والتقنية والاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والسياسي قد جعلت البشر والأشياء متوافرة بشكل متواصل وغير محدود. ولكن لمّا صارت كل الخبرات وثروات الوجود الكامنة طوع اليد، انفلتت فجأة من بين فروج الأصابع، وانغلق العالم بشكل غريب، وبات صامتا وغير قابل للقراءة. فقد أظهرت الكارثة الإيكولوجية أن غزو البيئة يكيّف وسطا معاديًا، وكشف بروز أزمات متغيرة ابتذال إرادة في التحكُّم أدت إلى فوضى عارمة. وكلما تحولت وعود التفتح إلى تعليمات بالنجاح، والرغبات إلى حلقات إحباط لا تنتهي، لم يعد الفرد يمسك بحياته المنفلتة. وبذلك، يقول الفيلسوف الألماني هارتموت روزا في كتابه الجديد "جعلُ العالم غير متوافر"، صار تصرفنا في الطبيعة والأشخاص والجمال الذي يحيط بنا كما نهوى يحرمنا من التفاعل معها، وتلك هي المفارقة التي نتخبّط فيها اليوم. ولتجاوزها لا بدّ من إعادة ابتكار علاقتنا بالعالم.

سيادة الدولة في الغرب

عادة ما يعبر بعض المحللين عن أسفهم على تراجع سيادة الدولة القومية التي نابت عنها قوة رأس المال العالمي، ويرون أن تصحيح عمودية الدولة وسلطتها هو السبيل الوحيد للاعتراض على الشمولية النيوليبرالية. ضدّ هذا الوهم، المنتشر بكثرة في اليسار، قام بيير داردو وكريستيان لافال بهذا البحث الطويل في التاريخ المعقد للدولة الغربية الحديثة منذ نشأتها، انطلاقا من مثال الكنيسة القروسطية إلى دورها الحالي كدولة استراتيجية في التنافس الدولي. إن فهم مراحل ذلك البناء وتطوراته يكشف عن هيمنة على المجتمع وعلى كل فرد فيه بشكل من قبيل التقديس، فألغاز الدولة، وتعلق ممثليها باستمرارها، والقداسة التي يحيطون بها أنفسهم، كلها عناصر تغيرت من حيث شكلها ولكنها ظلت على مبدأ قوتها. ولا يمكن الرد على تحديات العولمة الرأسمالية والتغيير المناخي دون التراجع عن هذا الإرث، كما يرى المؤلفان في كتابهما "هيمنة".

السيادة بين الدولة والسوق المعولمة

صفي كتاب "السوق ضدّ البشرية" يؤكد الباحث الفرنسي السويسري دومينيك بور أننا نواجه اليوم زوال سلطة الدول، فقد تبخرت بفعل سوق معولمة، ولا يمكنها أن تصمد أمام قوة تلك السوق المدمرة لكوكب الأرض وللروابط الاجتماعية، ما يجعل السيادة إشكالية. تلك السيادة تحدّد بكونها "مصدر تجسيد وجود أفراد مجتمع بالقانون". قد تكون ظاهرة، تحيل على هيئة مخصوصة كالدولة أو الكنيسة، أو مضمرة يمارسها المجتمع نفسه دون وساطة مؤسساتية، حسب قواعد متفق عليها. في أوروبا، منذ الإصلاح الغريغوري في القرن التاسع إلى معاهدة ويستفالي عام 1648، اقتسمت الكنيسة والدولة السلطة، ولكن بداية من القرن السابع عشر، أمسكت بها الدولة وفرضت الديانات، ونظّمت الأراضي والأسواق، فصارت السيادة فريدة. ولا حلّ في نظر الكاتب إلا بالعودة إلى تقاسم السيادة، ولكن بين الدول والسوق المعولمة هذه المرة.

كاتب من لبنان مقيم في اكستر/بريطانيا

عنف البوليس الفرنسي ورواسب الفكر الكولونيالي

أبوبكر العيادي

عقب مقتل الأميركي جورج فلويد، ثارت ثائرة السود والمناصرين لهم في صراعهم ضدّ العنصرية داخل الولايات المتحدة، ثم عمّ مظاهر التنديد بلدانا أوروبية كثيرة من بينها فرنسا. غير أن الفرنسيين، كعادتهم، احتجوا على ما شهدته مدنهم من مسيرات تدين رموز الاستعباد، بدعوى أن فرنسا، بلد حقوق الإنسان، لا يمكن مقارنتها ببلاد العمّ سام، ذات التاريخ العنصري المتأصل منذ تأسيسها. ثم عاد الجدل عن العنصرية مؤخرا بعد عملية عنف سافرة تعرض لها رجل أسود من أصول أفريقية يدعى ميشيل زيكلر، صاحب شركة "بلاك غولد" للإنتاج الغنائي، فقد اقتحم ثلاثة من أعوان الشرطة محلّ عمله وعنّفوه بشدّة، ولحق بهم قرابة خمسة عشر عونا آخر لإخراجه عنوة، ثم ادّعوا في تقريرهم أنه هو الذي هدّدهم وعنّفهم، وبقي في الإيقاف ثماني وأربعين ساعة، في انتظار مثوله أمام المحكمة.



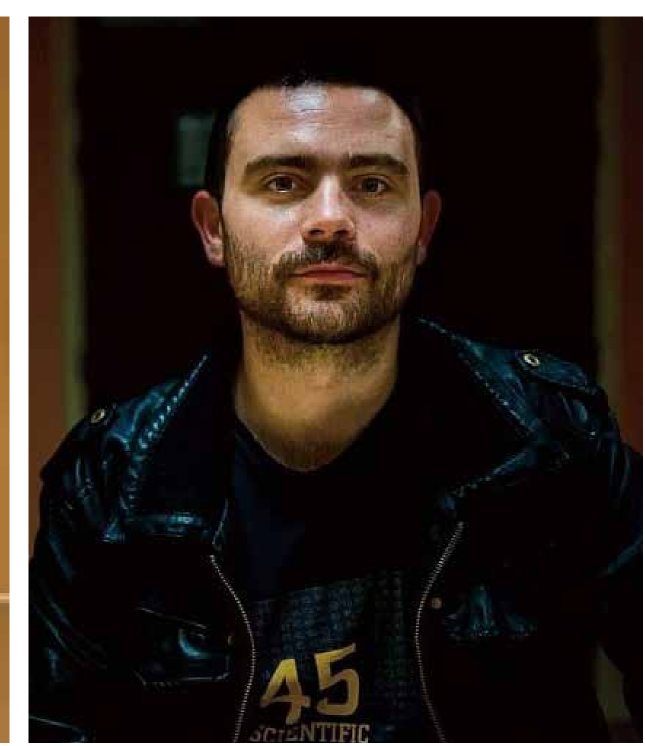
عالم بالزنجي والأبيض

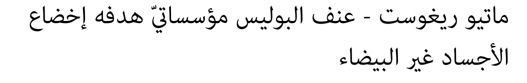
رغم ذراعه المكسورة، وجروحه النازفة في الرأس والوجه، ونفيه القاطع لما ادّعاه البوليس، فإن التقرير المزوّر هو الذي اعتُمِد، أوّلا لأن البوليس "محلَّف ولا يمكن أن ينطق إلا بالحقّ". ثانيا لأن كلام مواطن أسود لا قيمة له، لاسيما إذا كان في شبابه قد ارتكب حماقات قادته إلى السجن، شأن كثير من شباب الضواحي.

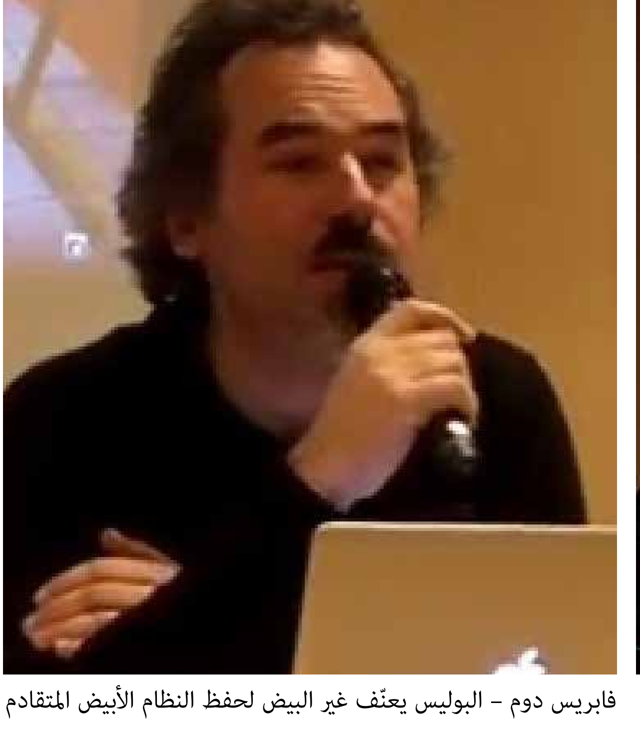
كان يمكن أن تطوى القضية مثل مئات غيرها، ولكن التكنولوجيا، سلاح العصر، فضحت كذب البوليس، ففي محلّ الشابّ كاميرا مراقبة سجّلت كلّ شيء، داخل المحل وخارجه، وما إن بادرت محاميته بنشر الفيديو على المواقع الاجتماعية حتى تفجّرت الفضيحة، وصارت قضية رأي عام أثارت جدلا حاميًا، بين من يزعم أنّها حادثة عابرة يتحمّل تبعاتها أعوان معيّنون أخلّوا بما يقتضيه واجبهم وشوّهوا صورة مؤسستهم، وبين من يصرّ على أن ذلك العنف هو من طبيعة هذه المؤسسة، بل ومن طبيعة الدولة نفسها. ووجد فيها الباحثون وعلماء الاجتماع فرصة للحديث عمّا أسموه "النظام الأبيض". ففي رأيهم أن الاعتداء الذي تعرض له ذلك الرجل الأسود ليس حادثة معزولة، وإنما هو عمل يدخل في صميم حلقات متواصلة من العنف البوليسي المؤسساتي، حلقات يأخذ بعضها برقاب بعض، منذ "الإعلان لأجل بوليس للسود" الذي سنّه لويس السادس عشر عام 1777، وتميز بعنصرية مقيتة ضد الآخر المختلف.

وخلافا لما يروّجه بعض الساسة ورجال الإعلام والمحللين وعدد من المفكرين المحافظين، فإن عنف البوليس الفرنسي ليس حالة شاذة، ولا صورة عن مجتمع لا يني يزداد عنفًا، بل هو الجانب الظاهر لـ"ليفياتان" بعبارة هوبز، وهو متجذّر بعمق في البنى الإدارية والسياسية والاقتصادية والثقافية للدولة الفرنسية، وقد أطلقت عليه المؤرخة والأستاذة المحاضرة بجامعة ديدرو بباريس أوريليا ميشيل

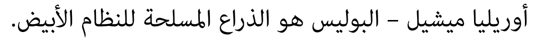





ماتيو ريغوست - عنف البوليس مؤسساتيّ هدفه إخضاع الأجساد غير البيضاء


فابريس دوم – البوليس يعنّف غير البيض لحفظ النظام الأبيض المتقادم


إيمي سيزير – فرنسا لم تغفر لهتلر إذلال الإنسان الأبيض


أوريليا ميشيل – البوليس هو الذراع المسلحة للنظام الأبيض.



"النظام الأبيض"، بينما استعار باحثون آخرون مصطلح "colonialité" الذي راج في أميركا اللاتينية، وتعني تقمص السلوك الكولونيالي والتشبّع بفكره، فمن النظام القديم إلى الجمهورية الخامسة، ومن المستعمرات إلى التراب الوطني، ومن الجيش إلى الشرطة، وُجد في فرنسا ولا يزال عنف مؤسساتي هدفه السيطرة والهيمنة على الأجساد غير البيضاء. تجلى ذلك في مجازر كثيرة، أبرزها تلك التي ارتكبت عام 1802 في غوادلوب، وعام 1944 في معسكر تياروي بالسنغال، وعام 1945 في سطيف وغالمة وخرّاطة بالجزائر، وعام 1961 في باريس، ثم في بوانت أبيتر بغوادلوب عام 1967، إضافة إلى جرائم أخرى راح ضحيتها شبّان من أصول أجنبية كالطالب مالك أوسيكين في باريس عام 1986، والمراهقين زياد بينّا وبونا تراوري في ضاحية كليشي سو بْوا عام 2005 وأداما تراوري في ضاحية بيرسان عام 2016.

وفي كلّ مرة يرفض الفرنسيون النظر إلى التاريخ وجها لوجه ليراجعوا ماضيهم الكولونيالي وما بعد الكولونيالي، بل هم يفضلون التعتيم عليهما، في حين أنهم لا يجدون حرجا في مراجعة جرائم الدولة الفرنسية تحت حكومة فيشي، ودراستها وتوثيقها وحتى تخليدها. ولعل ذلك راجع إلى أن الضحايا في هذه الحالة من الجنس الأبيض، وهو ما كان إيمي سيزير لاحظه في كتابه "خطاب عن الكولونيالية"، حيث أكّد أن ما لم تغفره فرنسا وأوروبا بوجه عام لهتلر "ليس الجريمة في حدّ ذاتها، أي الجريمة ضد الإنسان، وليس إذلال الإنسان في حدّ ذاته، بل الجريمة ضدّ الإنسان الأبيض، وإذلال الإنسان الأبيض، ولكونه طبّق على أوروبا أساليب كولونيالية كانت تخص حتى ذلك الوقت عرب الجزائر وعملة الهند (كوليز) وزنوج أفريقيا".

وفي رأي المؤرخة الفرنسية أن الشرطة ورجال الجندرمة والجيش كانت تتدخل في المستعمرات القديمة بوصفها قوات "النظام الأبيض".

هذا النظام بدأ في الواقع منذ مارس 1685، عندما سنّ لويس الرابع عشر ما عُرف بالقانون الأسود الذي حدّد الوضع القانوني لمستوطني مستعمرات ما وراء البحار، في البحر الكرايبيي بخاصة، واستثنى السّود، حيث سوّاهم بالممتلكات، بل اعتبرهم قطعَ أثاث يمكن نقلها من مالك إلى آخر. ولم تفلح الثورة وفكر الأنوار وقيام جمهورية معاصرة في إلغاء تلك الممارسات، برغم إلغاء العبودية وتجريم الرّق، فقد تواصل القمع والاضطهاد تحت مسمّيات أخرى كـ"قانون الأهالي" الذي أصدرته الحكومة الفرنسية عام 1881، وحوّلت بمقتضاه صلاحيات القضاء إلى الإدارة التي جعلت من الجزائريين تابعين للمعمّرين بعدما سلبتهم أراضيهم، وقنّنت تنقلاتهم داخل بلدهم، ومكّن ذلك القانون المعمرين من تملّك الأرض، وتحويل أصحابها إلى خدم. ثمّ عمّمته على سائر مستعمراتها بداية من عام 1888.

وإذا كان ذلك العنف ظاهرا يضبطه تشريع معلن، فإن عنف قوات الأمن الذي يتواصل حتّى اليوم يتبدّى دون الخضوع لنص، وليس له من غاية سوى تكريس آليات الهيمنة الموروثة من الحقبة الكولونيالية كما تبين أشغال عالم الاجتماع ماتيو ريغوست، الذي يذكّر بعض رموز ذلك العنف المسلط على غير البيض، مثل المحافظ بيير بولوت (1921 - 2006) كرمز لتجسيد تلك الاستمرارية، وهو الذي مارس العنف ضدّ غير البيض من حكومة فيشي إلى الهند الصينية، ومن الجزائر إلى إقليم سين سان دوني، مرورا بغوادلوب. غير أن الصور التي تثبت بالحجة وجود هذا الجهاز القمعي كانت غائبة أو نادرة، وفي غيابها تداول المحللون السياسيون والمفكرون اليمينيون وخبراء منابر الإعلام على اعتبار الحديث عن عنف بوليسي وقمع للأقليات مثالا آخر عن نظرية المؤامرة، واستيرادا لحقائق أميركية لا تنطبق على فرنسا، فالبوليس الفرنسي في رأيهم جمهوري، ولا يمكن أن يتصرّف إلا بما يمليه القانون. ولكن صور العنف الشديد الذي سلطه البوليس على ميشيل زيكلر دون موجب قانوني، وعدد الأعوان الذين انهالوا عليه وهو أعزل في محله الذي يستعمله أستوديو للتسجيل، كذّبت هذه المرة تلك الحجج، وأظهرت الوجه الحقيقي لممارسات الشرطة الفرنسية ضدّ الأقليات، خاصة بعد أن تناقلتها المواقع الاجتماعية والقنوات التلفزيونية والمنصات الرقمية في فرنسا وخارجها. وما كان للحقيقة أن تظهر لولا تطور التكنولوجيات الحديثة التي صارت قادرة على التقاط المشاهد والحوادث وتعميمها لتنتشر انتشار النار في الهشيم.

ولئن ركز بعضهم الحديث على "العنف البوليسي"، فإن آخرين، مثل عالم الاجتماع فابريس دوم، يعتقدون أن الاكتفاء بذلك المفهوم مجرد لغو، لسببين: أولهما أن البوليس يمارس احتكار العنف المادي الشرعي، وهي ممارسة قال عنها وزير الخارجية إنها لا تحتاج إلى تأييد ديمقراطي، فالبوليس له الحق في استعمال العنف حتى يحفظ قوة القانون. وثانيهما أن البوليس حين يعنّف غير

البيض، فإنما يؤدي عمله، الذي يتمثل في حفظ النظام الأبيض المتقادم.

في كتاب "عالم زنجي وأبيض - بحث تاريخي في النظام العرقي"، تؤكّد أوريليا ميشيل على أهمية الكشف عن صبغة الاستمرارية بين جور قيل إنه تولّى، وممارسات معاصرة لا غاية من ورائها إلا تمديد ذلك الجور، لأنه لا ينفصل عن عظمة فرنسا. تقول عالمة الاجتماع الفرنسية "الاسترقاق مركزيّ في بناء الحداثة الأوروبية، وخاصة الفرنسية، وفرنسا هي ربّما الأمة التي دفعت منظومة العبودية والكولونيالية إلى أعلى درجاتها، وأقصى قوّتها. ورغم ذلك فإن صلة هذا التاريخ بالحاضر وبواقع العنصرية ضعيفة. والسبب هو الحاجز، وحتى استحالة قول ذلك العنف. فأمام الوقائع توجد آليات دفاع متكررة تتمثل في جعل تاريخ الاسترقاق تاريخَ هامش، تاريخ ضحايا، تاريخَ إحياء للذاكرة، وحتى تعبيرًا عن ندم."

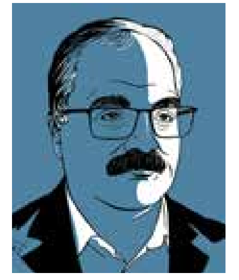
لقد لعبت ركائز فرنسا الحديثة، وخاصة كونية الأنوار، دورا مركزيا في إظهار منظومة القمع هذه في مظهر بدَهيّة جمهورية لا يمكن الطعن فيها دون أن نُتهم بالانعزال، هذا المصطلح الجديد الذي صار اليوم على كل لسان. والحال أن النظام الأبيض، الموروث عن النظام المسيحي القديم في أوروبا، وامتداده فيما وراء المحيط الأطلسي، تطور انطلاقا من فكر الأنوار والثورة الفرنسية، كمنظومة اجتماعية واقتصادية وعسكرية وسياسية وأيديولوجية تستند إلى سلطة فرد ذكر من أصول أوروبية، ورغبته في أن يكون حرّا، له أسرة وملكية ووطن. وقد ظل يقاوم معارضيه وتناقضاته، لاسيما توقه إلى مجتمع ديمقراطي تسوده المساواة في كل شيء أمام القانون. وعندما يمارس البوليس العنف ويشدد المراقبة ضد الأقليات، فإنما يفضح وجود منظومة الهيمنة تلك، التي يمثل البوليس ذراعها المسلحة، التي لا تترك مكانا للطارئ، وتكرّس حضورها من المستعمرات إلى ضواحي المدن الكبرى، ببناء غيرية تتحول إلى عدوّ داخلي ينبغي السيطرة عليه.

لقد أدان الرئيس ماكرون الاعتداء على زيكلر، وأكد على أن البوليس جمهوري، لا يقبل تلك الممارسات، غير أن وزير داخليته قدّم، بتزكية منه، مشروع "الأمن الشامل"، الذي يمنع تصوير رجال الأمن خلال قيامهم بمهامّهم، حتى من قبل الصحافيين، ما يعني منع الناس من الوقوف على حقيقة تعامل البوليس مع الأقليات، حتى يتسنى له أن يمارس عنفه في الخفاء.

ولعل خير ما يمثل سيرة العنف هذه ديديي لالمان، محافظ الشرطة بباريس، فرغم تجاوزاته وتصريحاته المثيرة للجدل، كتب يقول في بطاقة التهنئة الرسمية التي وجّهها إلى عدد من النواب والصحافيين وأعضاء بعض المؤسسات الحكومية، بمناسبة السنة الجديدة "أنا على يقين تامّ، ولتنعق الغربان، أننا سنخلق بجهودنا المشتركة النظام الضروري. لتعلموا فقط ولتتذكّروا جيّدا أن الإفلاس والغرق، من دون ذلك، سيكونان حتميّين". وهو مقطع استمده من الجزء الأول من "كتابات عسكرية" لليون تروتكسي، مؤسس الجيش الأحمر، حينما بدأ البلشفيك يفرضون إرادتهم بالقوّة.

كاتب من تونس مقيم في باريس





هيثم الزبيدي

لا أعرف

أول ملاحظة شخّصها صديق زار عاصمة عربية عريقة، أن أحدا في الشارع لا يقول لك "لا أعرف" إذا سألته عن مكان أو معلومة ما. ثمة ضغط نفسي ربما ولّده الأفراد على أنفسهم يجعلهم يحرجون من الرد بعدم المعرفة. قد يكون التأثير أكبر لأنه ظاهرة اجتماعية يضعها الناس على أنفسهم.

هذا شيء تكاد لا تلمسه وأنت تعيش في المجتمعات الغربية. أنت تعرف بقدر ما تعرف، لا أكثر ولا أقل. أو هكذا كنا نعتقد لحين دخول الجائحة ومواجهة واقع العزلة. وأين كان "المقتل" إذا جاز التعبير؟ كان في تغيير طبيعة التعليم، أي بعد أن أصبح على الأسر القيام بدور المدرسة. لم يعد المطلوب الردّ على تساؤل مستطرق في الشارع أو حانة أو في حوار. صار عليك أن تعرف لتعطي المعلومة لطفل أو صبية يتلقفاها وتصبح جزءا من منهج تدريس يتلقاه التلاميذ في البيت لأن الوباء ينتظرنا في الشارع والحي والمدرسة. الآباء والأمهات أخذوا على حين غرة وكان عليهم أن يتحولوا إلى معلمين في أيام. لا أعرف إن كانت هناك كتب من نوعية "تعلّم أن تصبح معلما في خمسة أيام" أو "ممارسة مهنة التعليم للحمقى أو الجهلة". المسؤولية تفرض نفسها بقوة، والآباء والأمهات ليست لديهم خيارات. وأمام من؟ أمام أطفال أو صبيان وصبيات تعلموا أن يستخدموا الكمبيوتر والأيباد والهاتف الذكي، من قبل أن يستكملوا ملكة النطق.

البيئة المعرفية للتعليم في العالمين العربي والغربي على السواء تركت للمتخصصين. في المدرسة، يقوم المعلم والمدرس بواجبهما، والأهل من غير الاختصاصيين، وخصوصا في عالمنا العربي، يتركون الأمر لمذاكرة التلميذ أو يستعينون بالتدريس الخصوصي الجمعي والفردي. في العالم العربي يسود الحفظ وفكرة النجاح للحصول على درجات عالية تؤهل لتخطي المراحل الدراسية الكثيرة وصولا إلى الجامعة والمعدلات اللازمة للمنافسة. وفي العالم الغربي حيث الفهم أساس الممارسة التعليمية وترك التلميذ يؤسس لنفسه استعدادا لعالم متقلب، لا يحرص منهج التعليم بالضرورة على دفع الطالب نحو التخصص الجامعي دائما.

"لا أعرف" إذا مصطلح تابو الآن. هذا يضع المزيد من الأعباء النفسية على الأهل. تستطيع أن تنجو بتدريس الأساسيات من اللغة والحساب والدروس العلمية البسيطة. ما أن تدخل إلى مرحلة ما بعد الصف السادس، أي المتوسطة أو الثانوية، حتى تبدأ العقبات بالظهور. هذا جبر وهندسة مسطحة وفراغية. هذه فيزياء وكيمياء. هذه لغة إنجليزية لا تعرف منها إلا المفردات ولا تدرك هيكلة النحو والصرف فيها. في الحقيقة هذه لغة عربية كنت تعتقد أنك تفهم في صياغتها وإعرابها. فجأة أنت التلميذ أو الطالب الذي عليه أن يعرف لكي يعرّف ابنه وابنته. وعليك أن تفعل كل هذا بصبر وأناة وسعة صدر. الآن تعرف كم يعاني معلمونا ومدرسونا يوميا أما الجمهرة الغفيرة من تلاميذ وطلاب بمستويات ذهنية متباينة. طوبى لهم، يا لهم من صبورين!

هذا يأخذنا إلى الفكرة المعرفية نفسها التي نحتاج إلى إعادة النظر فيها. هل علينا أن ننكر أننا "لا نعرف". حسنا، إننا اليوم نعيش اختبارا للمعرفة أو القدرة على إعادة التقاط المعرفة في هذا الظرف الاستثنائي. هل علينا أن نضع محرك غوغل أمامنا ونسأله ثم نرد على طفل أو صبي يعرف أنك تتلصص على غوغل وربما لا تربط الأمور بشكلها الصحيح؟ لا أعرف إن كان ثمة جواب حاسم في هذا الأمر. الآباء والأمهات لم يكونوا طلابا خارقي المعارف بالأصل للتعويل عليهم في استنباط المقبول والمطلوب. لعل هذا دور المفكرين والمربين والمعلمين والأكاديميين المحترفين. نحتاج إلى خارطة طريق، ترسم على وجه السرعة وليس من الضرورة أن تكون متكاملة المعالم أو أن تكون النهائية.

في العالم الغربي تجد الإرشادات في كل مكان. من وزير التعليم نزولا إلى الاختصاصيين الذين يكتبون أو يتحدثون على شاشات التلفزيون أو يستجوبون في البرامج الحوارية على الراديو تستمع منهم وأنت تقود سيارتك أو تطبخ وجبتك. لكن في عالمنا العربي نلاحظ أن تلمّس معالم الطريق يتم بصعوبة. قرأت لمدرسين تربويين في كليات متخصصة، ولديهم أفكار ناجزة وموضوعية. لكن السائد فيما تسمعه وتقرأه يبدو ضحلا وأشبه بتوجيهات لتجمعات "الكتّاب" الدينية القديمة أكثر منها فعلا تربويا رصينا. أعتقد أن مثل هذا الفعل التربوي الذي يوجه للآباء والأمهات يحتاج أن يكون أولوية من قبل مطالبتهم بأن يصبحوا معلّمين ومدرسين بالمصادفة. مرة أخرى نستدعي مثقفينا ومفكرينا ونقول لهم هذه ساعتكم: علمونا أن نقول "لا نعرف" لعل الموقف يستحثنا ونصبح "نعرف" ■

كاتب من العراق مقيم في لندن